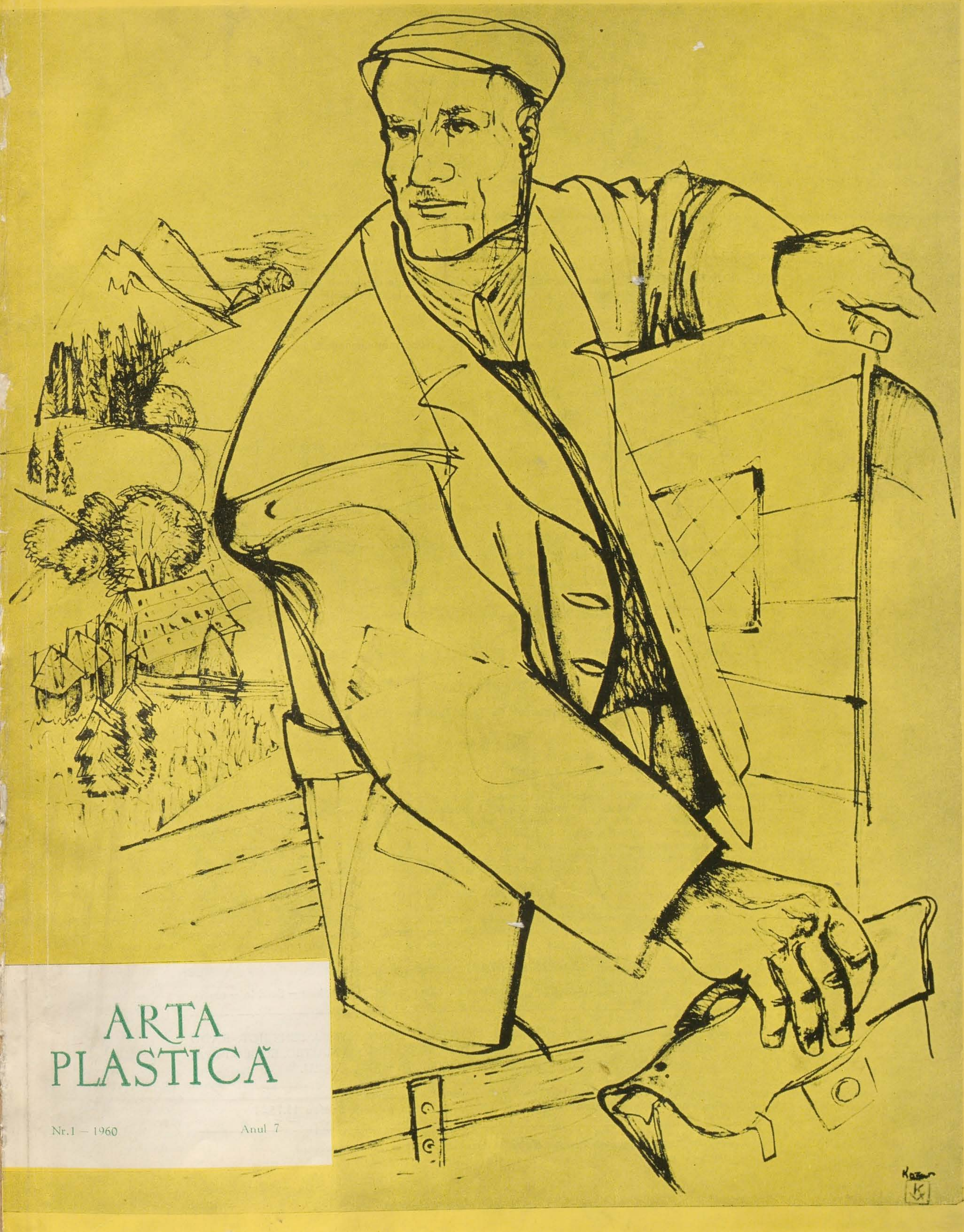


ARTA PLASTICĂ

Nr. 1 – 1960 Anul 7

CUPRINSUL

* * * Contemporaneitate și partinitate în creația plastică 1

* * *

Acad. I. JALEA: Un maestru al penelului: *Serghei Gherasimov* 4

* * *

AMELIA PAVEL: Tipizarea și individualizarea în grafică 6

* * *

MIRCEA DEAC: Social și individual în portret 10

* * *

PAUL CONSTANTIN: Specificul picturii monumentale (decorația caselor de cultură ale tineretului din București « Vasile Roaită » și « Tudor Vladimirescu ») 14

* * *

RADU BOGDAN: Concepția tematică în decorația murală (picturi monumentale la Iași și Galați) .. 20

* * *

Acad. Prof. G. OPRESCU: Honoré Daumier 23

* * *

* * * Critica de artă sovietică în lupta pentru dezvoltarea realismului socialist (a 7-a Plenară a UAP din URSS) 29

* * *

DAN HĂULICĂ: Cik Damadian: « Un album de caricaturi antiimperialiste » 31

* * *

VASILE DRĂGUȚ: Criterii de apreciere a artei amatorilor 33

PRIN SĂLILE DE EXPOZIȚII

ION FRUNZETTI: Aurelia Ghiață, V. Condurache, Brăduț Covaliu 35
RADU BOGDAN: Costin Ioanid 37
GH. POENARU: Iulia Hălăucescu 38
M. KOVÁCS: Expoziția de artă plastică Spiru Chintilă și Petre Balogh la Baia Mare 39

CĂRȚI DE ARTĂ

PETRU COMARNESCU « Istoria artei feudale în Țările Romîne » (Virgil Vătășianu) 40

CALEIDOSCOP

— Arta sculpturii în China nouă (Liu-Kai-tziui) 41
— Problemele afișului politic în U.R.S.S. 42
— Problemele muzeografiei în discuția Congresului Internațional de la Stockholm 44
— Expoziția de sticlărie, ceramică și textile din R. Cehoslovacă (Mac Constantinescu) 44
— Artiștii graficieni din R.S.S. Ucraina expun la București (Jack Brutaru) 46
— Expoziția pictorului Mihail Grecu 47
— Criza abstracționismului 47
— Arta plastică și edificiul « UNESCO » (Jean Monda) 48

NOTE-INFORMAȚII

— Un « Terbrugghen » la Muzeul Brukenthal (T. Ionescu) 48
— Activitatea cu publicul a Muzeului de artă populară (Olga Horșia) 49

Coperta I: VASILE KAZAR, Activist — desen în tuș

Coperta IV: KUKRÎNIKSÎ, Ilustrație la « Istoria unui oraș » de M. E. Saltikov — Scedrin — tuș

Redactor șef: J. PERAHIM; Colegiul redacțional: CORNELIU BABA, MARIA BENEDICT, RADU BOGDAN, MIRCEA DEAC, COSTIN IOANID, ION IRIMESCU, OVIDIU MAITEC, EUGEN POPA, MIRCEA POPESCU, EUGEN SCHILERU, TRAIANA TECLU.

Fotografii: Fl. Dragu. Macheta artistică: Andrei Cristea

Redacția revistei: București, Strada Constantin Mille nr. 5—7—9 Telefon 13.75.61

Tiparul: Intreprinderea Poligrafică nr. 4, Calea Șerban Vodă nr. 133—135, București

ARTA PLASTICĂ

REVISTĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
ŞI UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI
1 — 1960

CONTEMPORANEITATE ŞI PARTINITATE ÎN CREAŢIA PLASTICĂ

Trăim într-o epocă în care forţele socialismului repurtează victorii epocale, într-o epocă de largă şi nestăvilită desfăşurare a tuturor forţelor creatoare ale omului. Arta noastră este chemată să fie o mărturie elocventă, veridică, emoţionantă a acestei mari epoci, să contribuie activ la formarea conştiinţei cetăţeneşti a oamenilor, să-i educe în spiritul ideilor comunismului.

Manifestările artistice din ultima vreme, şi în primul rînd participarea la Expoziţia de artă a ţărilor socialiste şi Expoziţia de stat a artelor plastice din vara acestui an, arată că arta noastră este ferm angajată pe acest drum al slujirii ideilor progresului, ale raţiunii, ale umanismului socialist. Această înţelegere a rosturilor artei, a menirii ei sociale, unitatea manifestată în problemele fundamentale ale creaţiei de către majoritatea creatorilor, constituie rodul cel mai preţios al muncii duse de partid cu înţelegere şi răbdare în rîndul artiştilor, pentru clarificarea problemelor metodei realismului socialist în artă.

Acest ajutor direct, ca şi cerinţele construcţiei socialiste, ale revoluţiei culturale în impetuoasă desfăşurare, au determinat orientarea mereu mai categorică a artiştilor spre conţinuturile vieţii noi de astăzi, spre acele genuri ale artei capabile să redea în toată complexitatea lor transformările sociale şi economice petrecute în viaţa poporului. Se poate afirma că ultimele expoziţii au marcat o cotitură spre o tematică mai largă, mai cuprinzătoare, mai elocventă.

Se conturează totodată, din ce în ce mai precis, unul din fenomenele cele mai caracteristice şi mai pline de semnificaţie ale artei noastre contemporane: dezvoltarea pe care o iau pictura şi sculptura monumentală. Picturile murale care împodobesc casele de cultură şi alte instituţii publice, monumentele în curs de execuţie şi proiectele de monumente — sînt mărturii ale entuziasmului cu care artiştii din toate generaţiile se pun în slujba făuririi unor importante ansambluri monumentale decorative, a unei arte de for public, menită să contribuie în chipul cel mai direct la educarea politică şi estetică a maselor de oameni ai muncii.

În plină dezvoltare se află de asemenea toate genurile graficei. Afişul, caricatura politică, ilustraţia de carte, grafica de şevalet, sînt cultivate astăzi de un număr crescind de artişti talentaţi, care se situează cu tot mai multă hotărîre în miezul problemelor contemporaneităţii, în actualitatea cea mai vie.

Manifestările artistice importante din ultima vreme au pus în lumină faptul că astăzi pulsează o viaţă artistică din ce în ce mai intensă în tot mai numeroase centre ale ţării.

Se dovedeşte, de asemenea, în chipul cel mai categoric că în cadrul metodei unitare a realismului socialist este posibilă dezvoltarea tuturor personalităţilor artistice autentice, a formelor de expresie, a stilurilor individuale cele mai diverse, a tuturor genurilor artei — de la pictura murală şi arta statuară la peisaj şi mica sculptură. Această mare varietate în unitate a caracterizat întreaga Expoziţie de artă a ţărilor socialiste de la Moscova, care a arătat cu elocvenţă perspectivele largi deschise muncii creatoare a artiştilor din societatea socialistă.

Expoziţia de la Moscova, ca şi alte manifestări colective internaţionale, a evidenţiat importanţa contribuţiei pe care cele mai bune lucrări ale noastre o aduc la consolidarea frontului artei realist-socialiste. Numeroşi au fost artiştii romîni ale căror opere s-au bucurat de elogiile publicului vizitator din ţările prietene, de la C. Ressu, I. Jalea, C. Baba, Al. Ciucurencu, M. Bunescu, I. Irimescu, Lucian Grigorescu, Gy Szabo Bela, Jules Perahim, Şt. Szönyi, Gheza Vida, I. Vlad, Paul Erdös, la Ovidiu Maitec, Dan Hatmanu, Cornelia Daneţ, C. Baciu, Traian Vasai şi mulţi alţii. Artişti şi critici de seamă au apreciat în arta noastră contemporană cotitura săvîrşită în tematică, plasticitatea formei, dar mai ales forţa lăuntrică, patosul cu care este exprimat adevărul vieţii. Au fost subliniate succesele obţinute de artiştii noştri în combaterea academismului, a naturalismului, a retorismului găunos şi rece. Nu au fost însă trecute cu vederea nici lipsurile pe care le vădesc unele lucrări: recurgere la rezolvări superficiale, schematice, tratarea simplistă a chipurilor ţăranilor şi muncitorilor, precumpănirea interesului pentru decorativ, care

îi face pe unii artiști să se depărteze de la interpretarea veridică și aprofundată a realității.

Expozițiile din ultima vreme — din țară și de peste hotare — au demonstrat că arta noastră se află pe un drum sănătos, din care însă trebuiesc înlăturate piedicile pe care le reprezintă superficialitatea, imitația, profesionalismul îngust. Este necesar să nu minimalizăm aceste deficiențe care nu sînt numai ale formei ci și ale concepției. Naturalismul, platitudinea, comoditatea în gîndire care duc la adoptarea de soluții stereotipe, șablonarde, trebuiesc combătute fără cruțare. Trebuie, însă, să veghem totodată ca lupta împotriva naturalismului descriptiv și prolix, literaturizării proaste, modului dogmatic de a înțelege realismul, să nu se transforme într-o luptă împotriva principiilor înseși ale formei realiste.

Munca susținută și fermă de consolidare a pozițiilor realismului, de clarificare a raporturilor dintre artă și realitate este cu atît mai necesară cu cît activitatea noastră se desfășoară în condițiile luptei pe plan mondial dintre realism și antirealism, în condițiile presiunii pe care idei greșite, de esență revizionistă, o pot exercita asupra unor firi mai șovăitoare sau mai lipsite de experiență. Trebuiesc de aceea analizate cu mare atenție și combătute în mod consecvent acele lipsuri, acele atitudini care generează schematism și formalism, care împing munca de creație pe căi străine realismului.

Este, desigur, îmbucurător faptul că tot mai mulți artiști se inspiră din actualitate, tinzînd în felul acesta să depășească tematica minoră, ideile anodine, optica mărginită în care nu intră ceea ce e tipic și decisiv în realitate. Apar însă chiar și la expoziții de stat destule lucrări în care actual și contemporan este doar titlul și al căror limbaj plastic înstrăinează opera de privitor, îi dă în cel mai bun caz caracterul unui experiment în domeniul formei.

În arta înaintată a zilelor noastre noul îl constituie nu pur și simplu abordarea exterioară a unui subiect contemporan, ci, înainte de toate, partinitatea profundă, hotărîrea fermă a artistului de a se situa de partea forțelor sociale înaintate, exprimarea cu elocvență cuceritoare a patosului care stă la baza activității creatoare a omului. Arta realismului socialist este o artă luptătoare, o artă a marilor idei și sentimente care însuflețesc pe oamenii epocii socialismului. Pasivitatea, inerția, atitudinea de spectator în fața subiectului, viziunea mărginită, vulgarizatoare, asupra vieții, decurgînd din incapacitatea de a sezisa esențialul, sînt tot atît de străine artei realist-socialiste ca și pasiunea exclusivă pentru problemele formei, ale îmbinării tonurilor, ale decorativismului pur. Este evident că nu avem nevoie de lucrări în care subiectul devine un simplu pretext pentru diferite exerciții arbitrare. Trebuie, de asemenea, respinse în modul cel mai categoric iluziile celor care-și imaginează că abordarea unor subiecte dragi oamenilor muncii ar putea face să scadă exigențele artistice ale acestora, putîndu-i determina să accepte și lucrări dubioase, care se îndepărtea ă de realism.

Sînt, desigur, firești căutările diverse, multiple, în domeniul limbajului, ale artiștilor noștri, conștienți că noile conținuturi de viață, viziunea nouă asupra lumii impun și înnoirea și îmbogățirea mijloacelor de expresie. În măsura în care este orientată spre scopurile exprimării realiste, clare, concrete, a unor idei și sentimente trăite în adîncime, această muncă de laborator a artistului este și necesară și rodnică. Se întîmplă însă că unii artiști tineri ajung la un fel de fetișizare a formei, la cultivarea experimentului de dragul de a experimenta. Subiectul dispare în revărsările de culoare și în arbitrariul formelor. Precumpănirea interesului pentru decorativ, hipertrofia preocupărilor de ordin formal s-au făcut simțite în unele lucrări prezentate la ultimele expoziții. Unii artiști de talent își irosesc forțele și timpul, abandonînd pentru « fata morgana » a originalității și stilului, căutate pe planul formei, studierea și trăirea profundă a vieții, pline și bogate, care se desfășoară în jurul lor. Ei uită, sau poate nu știu, că stilul personal nu se formează prin adoptarea conștientă, programatică, a unei formule, ci se dezvoltă și se conturează treptat, în procesul complex al dobîndirii măiestriei, în directă legătură cu viața, cu cerințele epocii.

Stilul, originalitatea nu se caută cu tot dinadinsul, ci apar de la sine în momentul deplinei maturizări a personalității artistului. Eșecurile înregistrate în ultima vreme de unii artiști cu experiență au arătat cît de sterilă este sacrificarea adevăratelor obiective ale artei de dragul unei formule stilistice preconcepute. Ele au mai arătat că pastișarea unor procedee formale, aparținînd unor curente ce se îndepărtează de realism — ca de pildă expresionismul — duce în mod fatal la neglijarea a ceea ce este propriu, specific timpului nostru, condițiilor în care trăiește poporul, la ignorarea tradițiilor artei romînești. Este evident că nu pe această cale se poate stabili între opera de artă și privitor acea legătură vie, vibrantă, caracteristică marii arte realiste. O lucrare care nu aduce un plus de emoție și de cunoaștere a vieții și omului, rămîne exterioară, ori care i-ar fi calitățile formale și decorative. Pentru a putea stîrni în mintea și sufletul privitorului emoții vii și asociații bogate, artistul trebuie să dispună de o bogată experiență de viață, să posede o înaltă măiestrie, să trăiască intens și să înțeleagă în adîncime tema abordată. Pentru investigarea amplă și multilaterală a realității, artistul are astăzi o călăuză sigură în concepția marxist-leninistă despre lume și viață, care îi dă — pentru prima oară în istorie — posibilitatea să îmbine, în opera sa, cunoașterea științifică cu exprimarea poetică, pasionată și caldă, a faptelor vieții. O serie întreagă de opere ale artiștilor contemporani — în domeniul compoziției, al portretului — întrunesc asemenea calități și au devenit, de aceea, cu adevărat populare.

Unele expoziții din ultima vreme au arătat însă că în domeniul reflectării contemporaneității, avem încă mult de făcut pentru a răspunde cerințelor și așteptărilor justificate ale noii culturi socialiste. Cu toate că am obținut pînă acum unele succese, trebuie să ne dublăm eforturile pentru a face din oamenii care construiesc lumea nouă a socialismului eroii adevărați ai operelor noastre, pentru a crea chipuri profund impresionante de eroi ai luptei revoluționare, portrete și compoziții în care chipul omului, munca și efortul gîndirii sale, voința sa nestrămutată să fie înfățișate concret, viu, în acțiune, în mișcare. Trebuie să prezentăm asemenea exemple, pe care ni le oferă realitatea obiectivă și să le prezentăm atît de emoționant, încît ele să devină pilduitoare, să aibă o reală și adîncă putere educativă. Toate problemele de măiestrie artistică, limbaj, tehnică etc., nu pot fi gîndite decît în funcție de această primordială datorie a artiștilor. În lumina ei apare limpede importanța pentru arta realist-socialistă a elementului psihologic, a capacității artistului de a reda cu precizie și naturalețe starea psihologică a eroilor săi, mimica și gesturile lor. Tendința spre monumentalizarea imaginei nu trebuie în nici un caz să ducă la sărăcirea expresivității ei, a potențialului ei afectiv și intelectual, la uniformizarea gesturilor și atitudinilor.

Sobrietatea, economia de mijloace către care tind mulți artiști de astăzi sînt într-adevăr calități ale marii arte. Ele nu trebuie confundate cu schematismul și deformările rezultate din insuficiența meșteșugului. La marea simplitate care nu sărăcește, ci concentrează și intensifică expresia, se ajunge doar pe baza stăpînirii perfecte a tuturor resurselor limbajului plastic și adaptării lor la cerințele specifice ale genului și temelor abordate. Artiștii care se vor originali și inovatori, înainte de a-și fi format un bagaj suficient de cunoștințe și o bogată experiență artistică, sînt expuși în chip inevitabil soluțiilor schematice, manieriste și, în fond, impersonale. Este nevoie de un efort mai susținut din partea unor artiști pentru asimilarea limbajului plastic complex, impus de cerințele exprimării convingătoare a realității. Unele lucrări din ultimele expoziții au invederat, prin stîngăciile lor, necesitatea ca artiștii să cultive mai insistent desenul ca element de bază pentru realizarea unor compoziții realiste. Trebuie să studiem temeinic și să respectăm cerințele specifice fiecărui gen al artei. A practica, de pildă, și în pictura murală și în cea de șevalet același fel de stilizare, a recurge la același limbaj, înseamnă, cum s-a și întîmplat, a crea confuzii dăunătoare. Pentru o parte din artiști, îndeosebi cei tineri, este necesară aprofundarea cunoștințelor de desen anatomic, perspectivă, compoziție. Ei trebuie să-și formeze, prin observarea și studierea realității, memoria formelor, să știe conferi notării unei atitudini sau mișcări umane, o semnificație psihologică. Trebuie, de aceea, combătute tendințele de disprețuire a studiului desenului anatomic, a perspectivei, a compoziției etc. Aceasta nu înseamnă academism, ci constituie elementele unui învățămînt academic, indispensabile artistului care vrea să depășească improvizația.

În acest sens, a fost uneori deficitară și munca juriilor expozițiilor. Nu de puține ori în fața unui ritm linear sau cromatic bine realizat, sau în fața unei materii prețioase, s-a renunțat la orice eforturi și judecăți, s-au pierdut din vedere problemele fundamentale ale artei realist-socialiste, ale mesajului real al lucrării, ale valorii ei de cunoaștere. Paralel cu indulgența excesivă manifestată față de căutările adesea greșit orientate ale unor tineri, s-a arătat uneori intoleranță — în numele unei înțelegeri înguste, formale a temei actuale și a problemelor « stilului modern » — față de lucrări și tendințe valoroase ale artei noastre realiste.

Asemenea atitudini sînt contrare esenței însăși a metodei realismului socialist, care respinge orice dogmatism al formei, dînd cel mai larg cîmp de dezvoltare tuturor stilurilor individuale ce slujesc reflectării realiste a vieții. Nu apartenența la un stil sau altul, ci calitatea, valoarea artistică și umană constituie singurul criteriu valabil de judecare și prețuire a operei de artă.

Nu s-a înțeles întotdeauna faptul că, în statul nostru socialist, achiziționarea lucrărilor de artă nu este doar un act comercial, ci presupune, implică, angajamentul de a pune lucrările comandate și achiziționate la dispoziția publicului larg.

Foarte slabă și sporadică a fost preocuparea U.A.P. pentru consultarea acestui public larg de iubitori ai artei, care s-a format în condițiile revoluției culturale și căruia îi este adresată întreaga noastră creație.

Unele aspecte pozitive ale activității U.A.P., în acest sens, ca sprijinirea acțiunii de documentare a artiștilor și a inițiativei ca tinerii artiști să se încadreze în echipele care au mers la sate pentru a participa la munca de culturalizare, n-au fost dezvoltate. Nu s-ar putea afirma că s-a apreciat la justa ei valoare necesitatea adîncirii legăturii cu viața, importanța cunoașterii directe a fenomenelor sociale noi care apar în viața poporului nostru. Nici chiar în domeniul artei monumentale, și, cu atît mai puțin în alte sectoare ale creației, nu s-a întreprins o acțiune sistematică pentru cunoașterea cerințelor afective ale oamenilor muncii, ale publicului muncitoresc, pentru a discuta cu el, a-i afla părerea despre arta noastră. Este evident că în această direcție au continuat să acționeze inerția, rămășițele unui aristocratism și ale unor concepții greșite despre poziția artistului față de public. Există încă la unii artiști o tendință spre izolare, un dispreț pentru părerile altora, convingerea că ei sînt singurii în măsură să-și judece propria lor creație. Stăruie încă în mintea unora prejudecata artistului « neînțeles », a cărui operă ar fi accesibilă doar unui cerc restrîns de prieteni și cunoscători. Asemenea concepții trebuiesc combătute și respinse cu hotărîre. Opera de artă este un fenomen social și ca atare își demonstrează calitățile numai în contact cu cei cărora ea le este adresată. Curentul de opinii ce se creează în jurul operei de artă, aprecierile pozitive și părerile critice ale oamenilor muncii constituie pentru artist un stimulent, un ajutor ce trebuie solicitat pe toate căile. Paralel cu aceasta, problema educării artistice a poporului — problemă esențială pentru ca arta să

pătrundă cu adevărat în masele cele mai largi și să-și exercite acțiunea educativă — trebuie să se afle mai mult în atenția Uniunii Artiștilor Plastici.

Ecoul unei anumite atitudini aristocratice față de legătura artei cu masele a stăruit și în neglijarea artei decorative și aplicate, ale cărei probleme specifice nu au mai fost de mult dezbătute în cadrul Uniunii, deși se știe că produsele artei aplicate, care formează decorul vieții zilnice a unui mare număr de oameni, contribuie în modul cel mai direct la formarea gustului artistic sau, dimpotrivă, la alterarea lui.

Concentrîndu-și atenția asupra artiștilor din București, conducerea Uniunii nu a acordat atenția necesară problemelor vieții artistice din țară, nu a avut un plan general de activitate, ceea ce a făcut ca filialele Uniunii să capete o independență care nu le-a fost de folos, rămînind în unele cazuri la un stadiu înapoiat de creație.

Nesistematică și sporadică a fost de altfel, în general, în cadrul Uniunii, acțiunea de orientare ideologică, de îndrumare a procesului de creație, deși aceasta este principala sarcină a Uniunii Artiștilor Plastici. Activitatea conducerii Uniunii s-a mărginit adesea la aspectele organizatorice, a avut un caracter practicist, pierzînd din vedere ansamblul, necesitatea coordonării muncii tuturor artiștilor.

Desigur, evenimentele importante care au marcat în ultima vreme viața noastră artistică, nu au fost niciodată trecute cu vederea. Participarea noastră la Expoziția de artă a țărilor socialiste de la Moscova și problemele ridicate la consfătuirea de la Moscova a artiștilor din țările socialiste, au fost larg prezentate în cadrul unor simposioane și în presă. Expoziția tinerilor artiști consacrată Festivalului Mondial al Tineretului și Studenților de la Viena a format de asemenea obiectul unor ample dezbateri. Recent, la Ministerul Învățămîntului și Culturii a avut loc o ședință lărgită a Comitetului pe țară al Uniunii Artiștilor Plastici, consacrată discutării creației plastice din ultima vreme și îndeosebi a lucrărilor prezentate la Expoziția de stat, organizată cu prilejul celei de a 15-a aniversări a eliberării patriei. Analiza profundă, într-un spirit de înaltă exigență și principialitate, efectuată la această consfătuire, a relevat că munca ideologică în cadrul U.A.P. nu a fost organizată îndeajuns de temeinic și nu a fost în permanență axată pe problemele concrete ale vieții artistice.

Activitatea secției de critică a Uniunii — conferințe, simposioane, dezbateri — a fost desigur utilă, dar a avut un caracter prea general, nu a izbutit să creeze curente de opinii, să clarifice probleme de creație. Secția de critică nu a răspuns totdeauna cu promptitudine și eficacitate la problemele creației, a avut doar o slabă legătură cu atelierele, cu practica artistică, nu a izbutit să dea un impuls activității ideologice în masa artiștilor, să-și creeze în rîndul artiștilor un activ care să o sprijine în munca ei. Revista « Arta Plastică » nu i-a ajutat în suficientă măsură pe artiști în orientarea muncii lor de creație, în clarificarea problemelor concrete care s-au pus în diverse etape ale dezvoltării artei noastre realist-socialiste.

A apărut, astfel, imperios necesară adoptarea, de către Uniunea Artiștilor Plastici, a unor serii de măsuri menite să asigure întărirea muncii ideologice în toate sectoarele creației plastice, dezbaterea și îndrumarea temeinică a tuturor manifestărilor artistice importante — colective, individuale, mai buna organizare a muncii în biroul executiv al U.A.P., în secțiile, filialele și cenaclurile Uniunii, realizarea unui contact permanent cu filialele și cenaclurile, strîngerea continuă a legăturii artiștilor plastici cu oamenii muncii, cu întreprinderile și gospodăriile agricole de stat și colective, cu școala, cu organizațiile obștești și uniunile de creație.

Traducerea în viață a tuturor acestor măsuri, activizarea muncii ideologice și a muncii de orientare a creației în cadrul Uniunii nu vor fi cu putință fără înțelegerea și sprijinirea acestor măsuri de către toți membrii Uniunii. Este necesar un efort colectiv pentru ca lipsurile semnalate să fie remediate, pentru ca munca noastră de creație să răspundă mai bine așteptărilor oamenilor muncii, să se ridice, prin aceasta, la o calitate și o strălucire nouă.

SERGHEI V. GHERASIMOV, Mama partizanului (fragment — 1943) — *ulei*

UN MAESTRU AL PENELULUI: SERGHEI V. GHERASIMOV

ACAD. ION JALEA
Artist al poporului

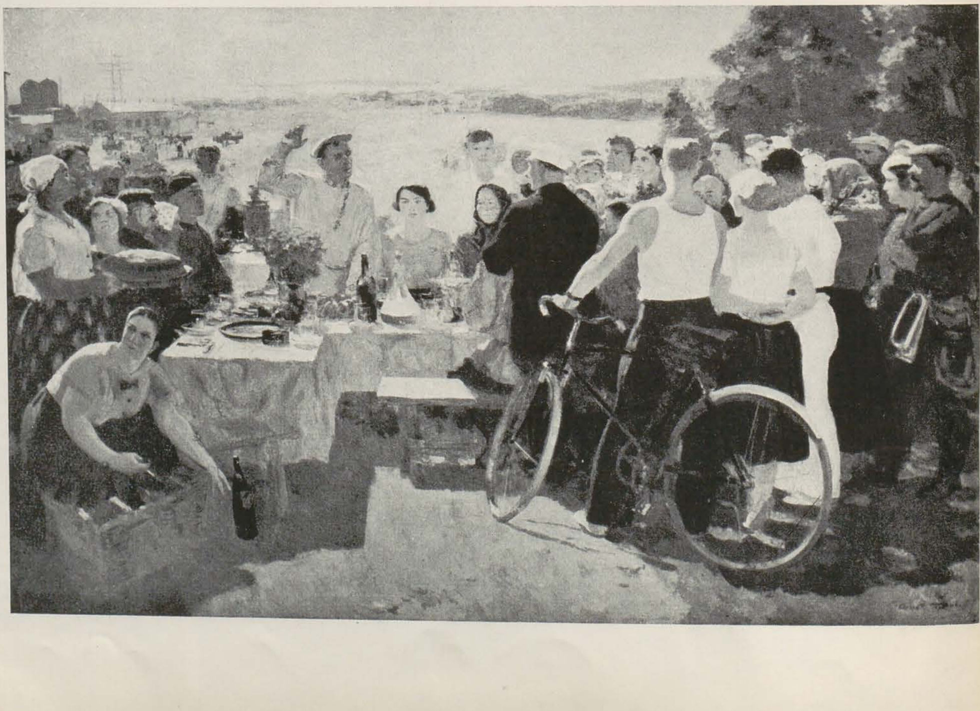
Serghei Vasilievici Gherasimov este unul din cei mai de seamă maeştri ai picturii şi ai artei sovietice contemporane. El face parte din acea generaţie de artişti vîrstnici care au trecut prin focul Revoluţiei din Octombrie şi al războiului civil, şi au luat parte cu pasiune la uriaşa muncă desfăşurată de poporul sovietic pentru transformarea socialistă a Uniunii Sovietice, de la început şi pînă în zilele noastre.

Artist de mare talent, personalitate puternică şi deosebită, el cuprinde în opera sa un bogat şi variat conţinut de idei, redat cu mare măiestrie de artă. De aceea operele sale se bucură de o înaltă apreciere atît în Uniunea Sovietică cît şi peste hotare. Academician şi Artist al poporului, el este iubit de către oamenii muncii sovietici şi preţuit de colegii săi artişti, care l-au ales în conducerea Uniunii artiştilor plastici sovietici, ca prim-secretar al Uniunii.

Iată de ce expoziţia operelor sale, proiectată a fi deschisă în Bucureşti, a fost aşteptată cu multă nerăbdare de artiştii din ţara noastră.

Expoziţia s-a deschis în luna noiembrie 1959, într-o atmosferă sărbătorească, fiind de faţă şi maestrul Gherasimov, care a dat astfel vizitatorilor prilejul de a-l saluta în mijlocul operelor sale. După deschidere,

SERGHEI V. GHERASIMOV, Sărbătoare în colhoz (1937)—*ulei*



SERGHEI V. GHERASIMOV, Martie (1958) — *ulei*

artiştii şi un numeros public au vizitat această expoziţie cu vădit interes şi satisfacţie.

Opera maestrului Gherasimov este cuprinzătoare şi complexă. Portretist, componist, peisagist şi grafician, S. V. Gherasimov a demonstrat în expoziţia sa posibilităţi variate de expresie, rezultat al unei mari experienţe artistice, care a dus la acea mare claritate şi siguranţă în meşteşug, caracteristice operelor sale. Aceste opere de artă ne arată nu numai activitatea şi marea experienţă artistică, realizate în condiţiunile excepţionale în care s-a format pictorul, dar şi fundamentul unei mari tradiţii de artă. Gherasimov a asimilat în mod creator învăţămintele bogatei arte realiste ruse şi ale artei populare. Cît de solid este terenul acesta înţelegem dacă ne amintim că acum doi ani, la Moscova şi Leningrad, s-au sărbătorit 200 de ani de existenţă a Academiei de Arte a U.R.S.S.: de veacuri s-a format faima vechii arte populare ruse şi a minunatei arte medievale care a înflorit, în trecut, pe teritoriul U.R.S.S. Pe această viguroasă bază au rodit calităţile proprii individualităţii creatoare a artistului. Ceea ce iese în evidenţă în primul rînd în operele maestrului Gherasimov este pătrunderea sa psihologică în redarea personajelor. Fin psiholog şi cunoscător al omului, el reuşeşte să dea viaţă subiectelor sale, imagini de o mare intensitate dramatică. Tablouri ca: « Mama partizanului » sau « Împrăştierea demonstraţiei ţărăneşti din anul 1905 » şi multe altele, au devenit astăzi opere clasice ale realismului socialist prin conţinutul şi expresia lor artistică.

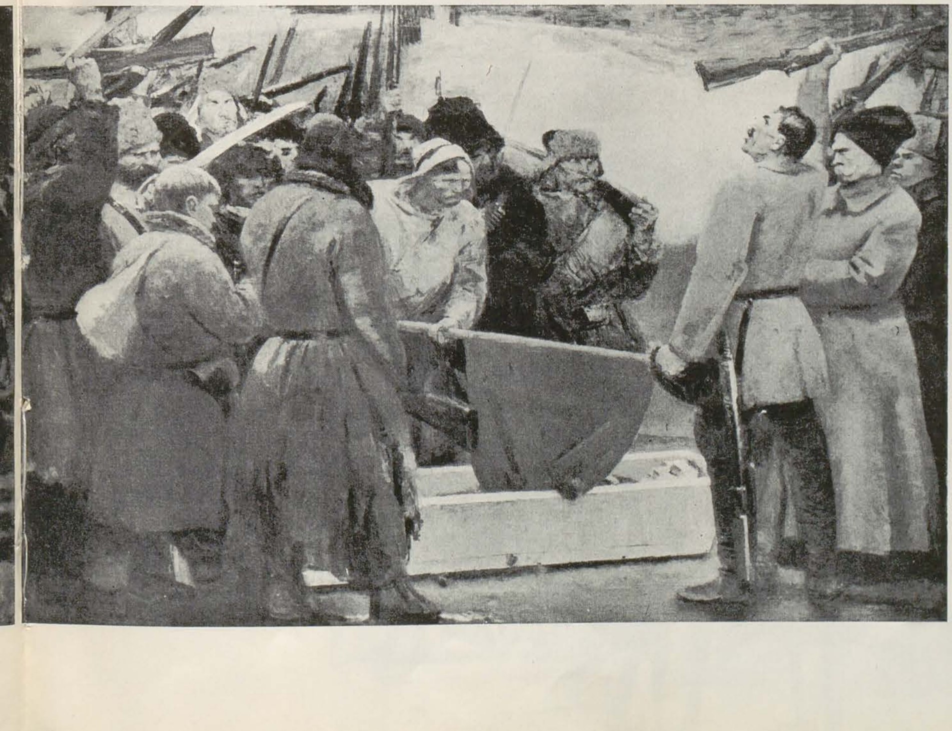
Această pătrundere psihologică apare cu infinite nuanţe şi în ilustraţiile la romanul « Întreprinderile Artamanov » de Maxim Gorki.

Maestrul Gherasimov se exprimă cu uşurinţă şi arta lui este comunicativă. O emoţie deosebită o produc peisajele sale, în care apar caracterele specifice ţinutului nordic rusesc, redate cu deosebită sensibilitate şi frumuseţe.

Expoziţia Gherasimov şi vizita acestui maestru în ţara noastră, au constituit pentru arta şi artiştii noştri, un eveniment de seamă. Expoziţia a fost în acelaşi timp un exemplu de atitudine etică în creaţie şi a constituit o lecţie de artă creată pentru mase, exprimind cu pasiune idealurile contemporaneităţii socialiste.

Artiştii noştri salută cu bucurie asemenea vizite prieteneşti deoarece ei văd în artiştii sovietici pe marii înaintaşi, pionierii artei realist-socialiste, faţă de care se simt alături în dragostea şi devotamentul închinate luptei comune pentru o artă legată de popor, pentru pace şi socialism.

SERGHEI V. GHERASIMOV, Paznicul colhozului (1933) — *ulei*



SERGHEI V. GHERASIMOV, Jurămîntul partizanilor siberieni (1933) — *ulei*

TIPIZAREA
ŞI INDIVIDUALIZAREA
ÎN GRAFICĂ

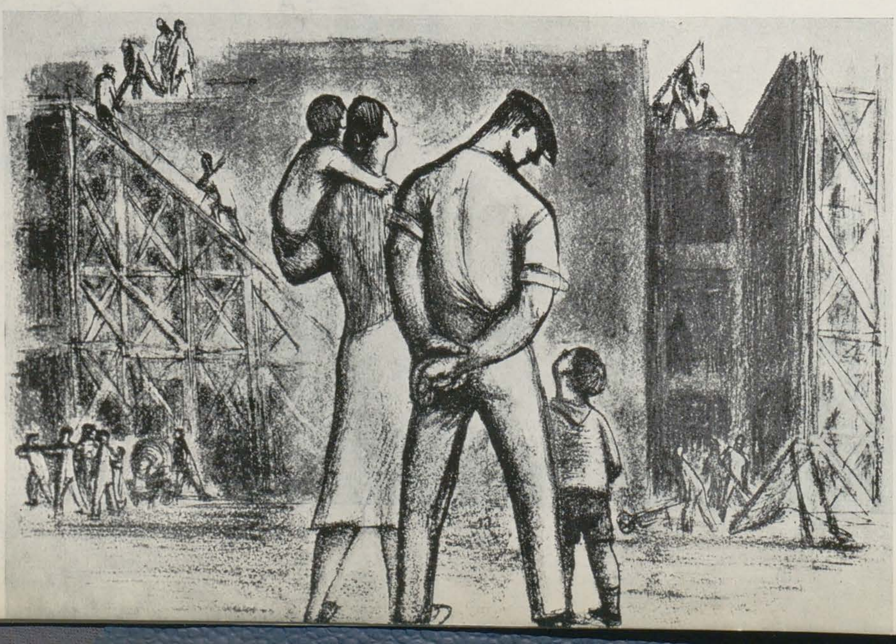
AMELIA PAVEL

VASILE KAZAR, Din ciclul « La mere » — *desen în tuş*

In concepţia estetică realist-socialistă, portretul este o formă de artă superioară, în care trăsăturile partinităţii şi ale caracterului popular ies cu deosebire în evidenţă. Într-adevăr, încorporînd în aspectele concrete ale unei fizionomii individuale, esenţa trăsăturilor morale şi psihologice ale poporului, ale clasei din care omul portretizat face parte, artistul exprimă în acelaşi timp idealul său cu privire la eroul contemporan, erou din viaţa de toate zilele, dar înfăptuitor al celor mai mărețe şi neaşteptate realizări de ordin material sau spiritual.

Cu asemenea sarcini în faţă, portretul nu mai poate însă rămîne izolat în « propriul său gen »; în limitele a ceea ce tradiţia artei portretistice a consacrat ca aparţinînd drepturilor sale. El devine într-un fel o metodă de lucru, un mijloc de cunoaştere a realităţii în care trăieşte şi activează omul. Compoziţia tematică istorică sau de actualitate — cu multiplele ei probleme de ordin ideologic şi plastic, are la urma urmei ca misiune principală pe aceea de a vorbi despre om, de a-i face, într-un mod sau într-altul, portretul. De aceea atunci cînd ne preocupă felul în care se reflectă astăzi în opera artiştilor noştri — în cazul de faţă în grafică — înfăţişarea omului, este firesc ca studiul problemei să se concentreze în mod egal asupra portretului propriu zis, asupra portretului de gen sau al celui care, cu legi proprii, îşi îndeplineşte funcţia în compoziţia cu mai multe personaje.

Dar exigenţele oricărui portret realist-socialist — veridicitatea în profunzime, dezvăluirea caracterului social şi psihologic al personajului, reliefarea trăsăturilor semnificative, active, tipice ale personalităţii sale — capătă totuşi anume înfăţişări particulare după cum este vorba de un portret independent sau de un portret în compoziţie, ca şi în raport cu genul de artă — pictură, grafică sau sculptură — căruia portretul respectiv îi aparţine. Astfel caracterizarea psihologică a unei figuri într-o compoziţie este în mod necesar legată de problema raporturilor ei cu celelalte figuri, ceea ce va atrage de la sine, în operaţia de echilibrare a expresiei, a gesticulaţiei, anumite accente în plus, după cum va atrage şi renunţarea la o serie de precizări, de nuanţe potrivite şi la locul lor în portretul individual. Tot aşa, rolul social ca şi ecoul artistic al unei opere de sculptură monumentală, a unei picturi de şevalet ori a unei ilustraţii de carte, deşi la fel de importante în raport cu valoarea lor ideologică şi estetică, au totuşi sfere de acţiune diferite, meniri diverse, din care decurg şi necesităţi diferite în ceea ce priveşte limbajul plastic. Nu aceeaşi este problema finisajului în grafică şi în pictură; nu de aceeaşi natură, problema recuzitei în caracterizarea personajului şi nici chiar problema individualizării. Simplificarea, exagerarea formei atunci cînd este necesară şi generată de un conţinut specific,



CORINA BEIU ANGHELUŢĂ, Viitoarea locuinţă — *litografie*

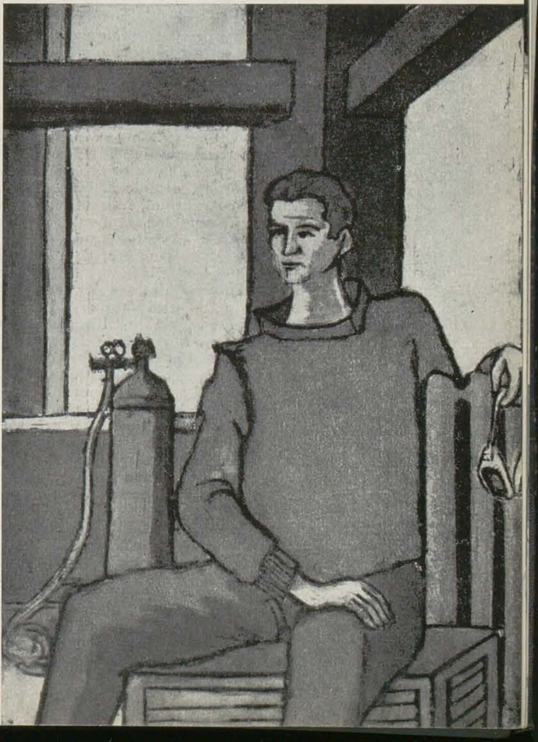
ANA ILIUȚ, Șantierul grădiniții — *linoleum*

laconismul, problema sintezei și a detailării, se pun fără îndoială altfel în grafică decît în pictură. În această privință joacă un rol și dimensiunea operei de grafică, spațiul vizual redus, raporturile dintre linie și culoare, dar și acel element pe care de obicei privitorul îl resimte într-un portret grafic ca « spontaneitate », ca « lipsă de efort », și pe care l-ar contrazice un tip de limbaj insistent, migălos.

Ce rezultă de aici, practic vorbind, și cu aplicare la operele de grafică din Expoziția anuală de Stat, reprezentind sub formă de portret, sau in compoziții, chipuri ale oamenilor muncii din zilele noastre? Numărul acestor opere a fost relativ destul de mare. Mai puțin sub forma portretului, dar foarte abundent sub cea a compoziției — a scenei de muncă, a scenei de gen, a scenei cu caracter politic. Prezentînd chipul omului nu în mod indiferent, ci în toiul procesului de muncă, ori într-un moment de tensiune politică maximă, sau într-o acțiune din viața de toate zilele caracteristică epocii noastre, artiștii noștri graficieni și-au exprimat în același timp concepția lor etică despre om, despre omul contemporan, cu luptele și năzuințele lui. Întrebarea fundamentală este deci în ce măsură reflectarea realității — în cazul problemei noastre reflectarea chipului oamenilor muncii — a rămas doar la stadiul observației sau l-a depășit, transformînd observația naturii, asimilînd-o, filtrînd-o și prin experiența proprie a artistului și pe calea ideilor, a concepțiilor, a poziției față de viață. Fără îndoială că la treapta întîia, problemele se rezolvă mult mai facil, și în aparență, cu destul succes. O scenă care solicită atenția prin verva ei naturală, cum ar fi de pildă una din cele pe care le alege Silvia Cambir, o imagine axată pe un motiv sugestiv « de la sine » cum există în lucrările atît de sensibile și de inteligent rezolvate ale Marianei Petrașcu, oferă desigur imagini ale vieții contemporane; dar totuși numai la nivelul unor sclipiri de talent. Mai concesivi, am putea eventual spune că el nu lipsește pe de-a întregul, fiindcă străbate în culoarea afectivă tonică, optimistă, în expresia sinceră și sănătoasă. Dar trebuie să recunoaștem că aspirațiile artiștilor noștri sînt totuși mai înalte, că în opera lor ei nu se pot opri la această treaptă, care, ca treaptă, nu are în ea nimic reprobabil, dar rămîne doar o etapă, un moment. Dar pentru ca afirmația lor, cuvîntul lor despre realitate să aibă o coeziune interioară solidă și o originalitate profundă, durabilă, care să nu rămînă doar la semnele unui stil personal — oricît de atrăgător — este necesară depășirea conștientă, fermă a acestei trepte care nu poate să fie întotdeauna numită, așa cum s-a făcut, numai a pitorescului. Poate că în nici o altă problemă ca în cea a reprezentării chipului oamenilor muncii, fermitatea și claritatea poziției partinice, înțelegerea deplină, entuziastă a țelurilor artei realist-socialiste, nu este atît de importantă. A-l înfățișa pe om înseamnă pentru artist un act de adeziune, un act de credință față de un crez ideologic, a cărui existență în universul concret el este dator s-o scoată la iveală, s-o urmărească. Este tocmai meritul unor creații ca cele ale lui Kazar, faptul de a fi putut să întruchipeze rezultatele experienței personale în fața adevărului vieții prin intermediul unei poziții ideologice clare, categoric afirmate. Oamenii lui Kazar poartă o pecete stilistică personală, mai mult decît accentuată, anatomia lor nu se mîndrește cu rigoarea unei exactități de fiecare zi. Și totuși, nici o clipă originalitatea desenului lui Kazar nu alunecă spre manieră. Există deci în grafica lui, mereu prezentă acea coeziune a conținutului care dă un sens ideologic stilizării, simplificărilor realului. Figurile de oameni muncitori din desenele lui Kazar populează un univers consecvent de idei și sentimente; unitatea lor stilistică, asemănarea lor nu este niciodată resimțită ca o repetiție, ci ne apare ca cerută de logica unui ciclu de imagini, care au elocvența și poezia aspră a unor cronici de istorie.

Același lucru, însă într-o tonalitate afectivă și psihologică diferită, se întîmplă cu litografiile lui Traian Vasai. Scena de gen capătă cu ciclul de litografii ale lui Traian Vasai, « Viața nouă a țăranilor muncitori », un nou prestigiu în grafica noastră. Momentele alese, împrejurări de fiecare ceas, sînt concentrate nu în detaliile de ordin exterior ale scenei, nu într-un decor, cît tocmai în înfățișarea oamenilor care populează și caracterizează scena. În acest fel se pune accentul pe valoarea de

VASILE DOBRIAN, Sudor în repaus — *gravură în culori*



EVA CERBU, Din ciclul « August 1944 » — *linogravură colorată*

CORNELIA DANEȚ, Montînd armăturile — *linoleum*

conținut semnificativ și se dă faptului de viață modest, oarecare, un sens înalt, uman. Iar aceste efecte Vasai le obține nu numai cu un număr de mijloace reduse, cu un minimum de elemente grafice esențiale, dar este interesant că le obține menținîndu-se la un ton ușor umoristic, al povestirii, fără a aluneca totuși nici un moment în anecdotism sau în pitoresc. Țăranii lui Traian Vasai sînt vii și chipurile lor se memorează; sînt deci individualizate, am spune suficient individualizate. La aceasta contribuie în primul rînd aspectul fizionomic, desigur; dar nu numai el. Atitudinile corporale joacă și ele aici un rol de prim ordin, la fel anume sugestii de ordin vestimentar, caracterizînd și psihologic și social personajul. A cere unui grafician care lucrează în domeniul compoziției de gen, a cărei sferă este, în arta realist-socialistă, foarte mare să-și individualizeze personajele în primul rînd prin fizionomia lor, pe baza unor « semnalmente » perfect precizate, este cu neputință. Procedeele cu ajutorul cărora artistul obține individualizarea în compoziția grafică sînt variate; unele se concentrează într-adevăr pe analiza fizionomiei, altele pe raporturile dintre personaje, pe echilibrarea atitudinilor în organizarea compoziției, pe forța expresivă a acestora, etc. De aceea, în compozițiile gravate ale Corinei Beiu-Angheluță, în « Spre noi construcții », în « Ultima revizie s-a făcut », și în altele, deși studiul fizionomiei personajelor nu este dus la limita lui extremă, individualizarea lor este obținută prin mijlocul expresivității atitudinilor corporale, a gesturilor, a raporturilor, organic și ierarhic tratate, dintre om și unealtă. La Corina Beiu-Angheluță, stilizarea vine în sprijinul individualizării, pentru că la fundamentul ei stă o entuziastă și profundă adeziune la conținutul de idei care a generat imaginea, și care se simte în justul echilibru dintre spontaneitate și efortul de a « finisa », de a organiza, solid și definitiv, ideea plastică.

Problema individualizării fizionomiilor este rezolvată interesant, prin soluții personale și în opera altor graficieni care au participat la ultima expoziție. Un progres remarcabil în acest sens l-a făcut de pildă Gh. Ivancenco. În gravura « Metalurgiștii de la Baia Mare », el a realizat, într-o prezentare îndrăzneață și cu mijloace tehnice utilizate inteligent, un fel de « portrete de caracter » moderne, a căror forță de a transmite un mesaj nou, un cuvînt despre omul muncitor de astăzi, este foarte mare. O individualizare la nota justă, în raport cu întreaga concepție a lucrărilor o au gravurile Anei Iliuț; ca și cele ale Evei Cerbu. Desprinderea discretă, și nu țipătoare, din ambianța în care personajele trăiesc și lucrează, fac ca scenele respective să-și păstreze tocmai caracterul coerent, de expresie a unei munci și vieți solidare, și să nu devină, fiecare din ele, o mică galerie de portrete, excesiv izolate în individualitatea lor.

Cît de importantă poate deveni această problemă a caracterizării prin atitudine a personajului într-o compoziție grafică, ne-o dovedesc gravurile cu teme muncitorești expuse de V. Dobrian. Lipsa individualizării îndestulătoare, satisfăcătoare pentru privitor a personajelor este resimțită nu atît ca provenind dintr-o « schematizare » a fizionomiilor,

cît dintr-un exces de statism al imaginii. Atît în gravura « Instalarea noului director », cît și în cea intitulată « Sudor în repaus » personajele au o oarecare forță simbolică, dar valoarea de generalizare, capacitatea de a contribui la tipizare a acestei însușiri sînt frînate de rigiditatea atitudinilor care nu corespunde cu nimic sensului ideologic al temei, nu se justifică nici prin ideea pe care și-a propus s-o redea autorul, nici prin conținutul afectiv care se leagă de ea. Stilizarea capătă aici un caracter « deformant », pentru că nu merge pe linia conținutului « real » pornind de la adevărul vieții, ci avansează într-o direcție inversă, care, singură, nu se poate susține: de la experiența și deprinderile artistului spre motivul din realitate. Deci, cu toată atmosfera de solemnitate și de gravitate pe care Dobrian știe s-o imprime scenei atunci cînd ne evocă un moment istoricește atît de semnificativ ca cel din gravura « Instalarea noului director », el nu izbutește să scoată din această temă toate valențele ei emoționale, mobilizatoare; rămîne la o treaptă subiectivă. Același caracter de lucru insuficient realizat, deși pornit de la o intenție bună, îl are și gravura « Sudor în repaus ». Aici într-adevăr problema adîncirii studiului de fizionomie, se punea mai acut, lucrarea avînd de fapt trăsăturile unui portret. Artistul s-a oprit însă mai mult la caracterizarea prin recuzită, prin obiectele care însoțesc personajul. Astfel, cu toată punerea în pagină bine gîndită, interesantă prin felul în care folosește spațiile albe, chipul sudorului lui Dobrian nu ne « învață » ceva despre acest om nou, nu ne îmbogățește conținutul reprezentărilor noastre despre el. Problema portretului de gen — a « personajului singur », a portretului în care accentul este pus pe tipizarea profesională, se pune și în lucrările expuse de Paul Erdös. Aici studiul fizionomiei este urmărit cu o deosebită atenție și individualizarea obținută respectă proporțiile juste între caracterizarea individuală și trăsăturile tipice, de ordin social. Intervenția elementului « fantezie » în prezentarea accesoriilor, a recuzitei, ca în desenul « Minerul », sau a peisajului ca în « Satul eliberat », dă însă, de această dată, impresia de repetiție, de metaforă facilă, artificială.

Dacă problema centrală a reprezentării oamenilor muncii în compoziția cu subiecte din actualitate, rămîne problema individualizării și a accentului pus pe elementul nou ce intervine în viața oamenilor și se reflectă în înfățișarea lor, aceeași problemă în compoziția grafică cu caracter istoric, capătă aspecte diferite. Este vorba aici nu de compoziția istorică cu subiecte luate din trecutul îndepărtat, ci de cea care ne vorbește despre evenimente ale trecutului recent, dar evenimente unice totuși, momente de istorie. Și în aceste cazuri, analiza psihologică a figurilor, individualizarea este importantă, dar ea nu poate fi despărțită de preocuparea sublinierii elementului dramatic, a tensiunii generale a imaginii, a forței ei mobilizatoare. În această privință, trebuie amintită rezolvarea bună găsită de Gh. Adoc, care în « Adevărații acuzatori », de pildă, ne prezintă portrete de o pătrunzătoare perspicacitate psihologică, capabile de a ne transpune într-o atmosferă de intens conflict dramatic, dar care, în același timp au și acea monumentalitate a distanței ce desprinde evenimentul istoric unic, de o înaltă semnificație politică, socială din fluxul vieții cotidiene. La Adoc există această transformare a personajului în erou, fără de care o scenă istorică nu poate fi nici veridică și nici nu-și poate ajunge scopul educativ, nu este în stare să-și desfășoare mesajul.

De fapt, a discuta despre reprezentarea oamenilor muncii în grafică sau în oricare alt gen de artă, înseamnă a trece în revistă toate problemele cheie ale artei plastice realist-socialiste, a atinge însăși miezul ei, care este sarcina de a reprezenta pe omul zilelor noastre. De aceea, puținele lucruri care au fost expuse mai sus, nu trebuie privite decît ca o bază de discuții referitoare la un sector asupra căruia s-a încercat aruncarea unui îngust fascicol de lumină. Fără îndoială că participarea artiștilor la o discuție în care argumentele invincibile ale experienței creatoare personale să se succeadă cu strălucirea sincerității și a dorinței de a înainta cu încredere pe calea unei arte veridice, legate de viață, ar aduce o lumină deplină în chestiunile încă neclarificate și multiple sugestii pentru viitor.

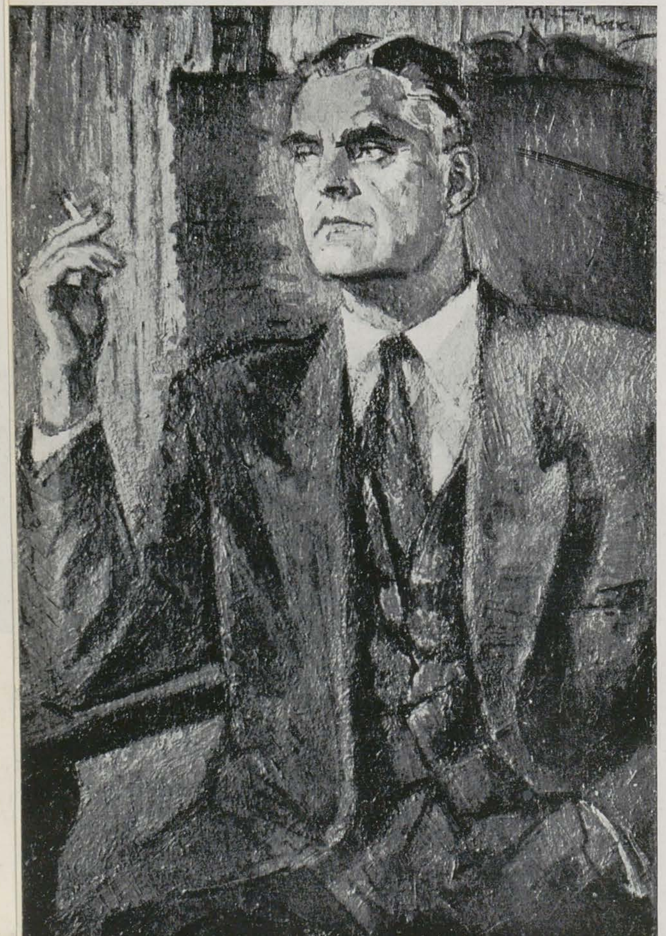
TRAIAN VASAI, Magazin universal (din ciclul « Viața nouă a țăranilor muncitori ») — *litografie*

GHEORGHE ADOC, Adevărații acuzatori — *litografie*

SOCIAL ŞI INDIVIDUAL ÎN PORTRET

MIRCEA DEAC

M. H. MAXY, Portretul Acad. Zaharia Stancu — *ulei*



Modalitatea reprezentării omului în arta plastică a rămas încă una din cele mai grele şi în acelaşi timp cele mai viu discutate probleme de creaţie. Omul, acţiunile şi stările sale sufleteşti, au constituit din totdeauna preocuparea centrală a creatorului; reprezentarea sa a suferit însă numeroase transformări, ca urmare a schimbărilor fizionomiei sale sufleteşti, de la o epocă la alta, a dezvoltării istorice a relaţiilor sociale.

Artiştii şi esteticienii idealişti, în numele subiectivismului, negînd rostul generalizării artistice, susţin că individualizarea constituie fundamentala însuşire a reprezentării artistice. Ei susţin că portretul trebuie să înfăţişeze oamenii într-o reprezentare strict individuală. În realitate, asemenea artişti redau o înfăţişare izolată, pasivă şi întîmplătoare a omului — nereuşind să diferenţieze ceea ce este esenţial de ceea ce este neesenţial în figura unui om, să aleagă, din determinările sale întîmplătoare, ceea ce-l poate defini şi situa în relaţiile sociale în care trăieşte. Cu alte cuvinte, pe căile susţinute de idealişti — în problema individualizării — se ajunge în mod firesc la naturalism, la fotografism, deoarece numai fotografia sau ceva asemănător ei poate înfăţişa o persoană « perfect individuală ».

Întîlnim însă în practica artei şi fenomenul invers, al considerării individului drept o întruchipare a generalului. De pildă, omul individual este dedus din « noţiunea de om » — ceea ce în artă se manifestă printr-o abstracţiune, printr-o schemă sau un şablon. Astfel procedează artistul care, necunoscînd bine pe oamenii muncii, realizează tablouri cu chipul abstract şi schematic al unui muncitor « în general », al ţăranului, « în general ». Faptul că le adaugă diferite accesorii: un ciocan în mîini, o roată dinţată, un tractor, o sapă etc., nu rezolvă prea mult din necesitatea individualizării concrete.

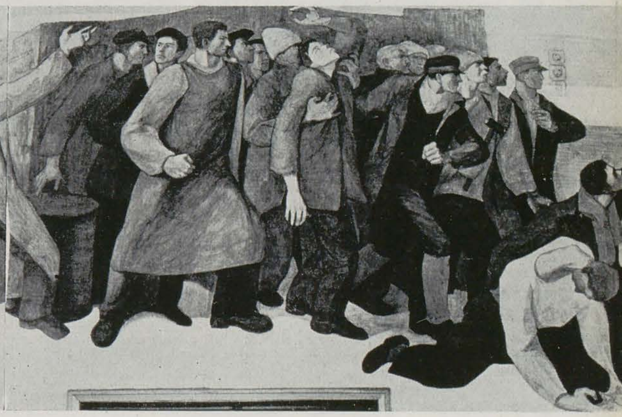
Arta portretului realist, spre deosebire de limitele schematice ale portretului « idealist », pe care-l găsim deopotrivă în arta antichităţii, bizantină şi gotică, barocă, romantică sau modernă, îşi găseşte baza în principiul dialectic al artei realist-socialiste potrivit căruia generalul şi particularul sînt noţiuni care nu pot fi despărţite. Generalul întruchipează în sine bogăţia particularului şi a individualului.

Arta portretizării cere din partea artistului o deosebită atenţie şi pătrundere, deoarece omul nu-şi arată în mod obişnuit totalitatea însuşirilor sale individuale, prin care-l poţi caracteriza ca un tip, prin care poţi ajunge la specificul său concret. Portretul ridică, în afară de necesitatea asemănării fizice şi surprinderea psihologiei celui înfăţişat, şi acele însuşiri care-l integrează în societate şi care-l caracterizează ca om al unei anumite orînduiri şi clase sociale, al unui timp şi loc istoriceşte determinat. Personalitatea omului este legată prin mii de fire de societate, de principii morale, de tendinţele şi aspiraţiile clasei sale, ceea ce-l determină pe artist să redea omul nu numai prin exactitatea trăsăturilor fizice, ci şi prin înţelegerea dialectică a vieţii sale.

Dacă priveşti portretele ţăranilor din ampla compoziţie « Ţărani » a pictorului C. Baba — datorită măiestriei artistice a pictorului, calităţilor sale de bun psiholog, atent şi fin cunoscător al omului — poţi înţelege

Colectiv: ROMEO VOINESCU, GHEORGHE GLAUBER și LIDIA NANCUINSCHI, Fresca înfățișînd « Aspecte din lupta ceferiștilor și greva din 1933 », holul Casei de cultură a tineretului « Vasile Roaită » din Raionul « Grivița Roșie »

Fragment 1



Fragment 2

Fragment 3

ultrageneralizatoare, care să oglindească un aspect atît de vast, pe plan republican, este o încercare destul de riscantă. Artistul este lipsit astfel de contactul viu, creator, cu realitatea concretă, el este împins fatalmente spre alegoria artificială, seacă, idilizantă. Nu era oare mai vie inspirația directă din marea campanie de construcții a Bucureștiului, un anume mediu industrial concret, dintr-o întreprindere a capitalei, o anumită facultate muncitorească, aspecte privite pe un anume stadion sau într-o sală de sport, etc., etc.? Poate că la aceasta a contribuit și faptul că în organizarea concursurilor nu s-a lăsat mai multă libertate în propuneri, nu s-a accentuat pe contactul cu realitatea concretă a vieții noastre și, mai ales, nu s-a încercat o emulație cît mai largă, publică, între cît mai mulți artiști, în locul unui număr restrîns de colective, dinainte formate.

Tot așa nu s-a urmărit nici o tematică legată de particularitățile raionului, ceea ce ar fi interesat, fără îndoială, mai mult pe tinerii care muncesc acolo: de ce comerțul este specific numai raionului Tudor Vladimirescu și naționalizarea sau reforma agrară, doar raionului 23 August? Nu era mai interesant un subiect concret, dintr-o întreprindere fruntașe a raionului?

De altfel, nu s-a urmărit peste tot nici măcar ierarhia subiectelor picturii în interiorul acelorași case de cultură, în funcție de însemnătatea panoului, după dimensiune și așezare. Astfel, fresca principală a casei raionului Gh. Gheorghiu-Dej este axată exclusiv pe sport. Este aceasta cea mai însemnată activitate a tineretului din raion?

În legătură cu condițiile primordiale ale proiectării și execuției acestor picturi murale, mai trebuie observat și faptul că nu a existat vreo colaborare între arhitecți și artiști, condiție absolut obligatorie pentru bunele rezultate ale decorației unui monument de arhitectură. Lipsa aceasta se oglindește, mai întîi în felul cum s-au stabilit numărul, așezarea, dimensiunile sau chiar scara elementelor compoziționale. În general s-a făcut abuz de pictură în interior, frescele concurîndu-se între ele, în vreme ce numai casa « Vasile Roaită » (raionul « Grivița Roșie ») are o decorație exterioară. Socot că în sala de spectacol era îndeajuns marele panou pictural de pe peretele opus scenei, iar în holuri nu era nevoie de cîte trei compoziții ample, cu atît mai mult cu cît cea frontală (pe peretele ce conține ușile de intrare în sala mare) este mai în toate cazurile imposibil de văzut în întregime.

Iar în al doilea rînd, colaborarea între arhitect și pictor ar fi trebuit să ducă la un acord general, de viziune, la o armonizare între profilația arhitecturală, stilul elementelor de plafon, lămpi, balustrade, uși, culoarea zugrăvelii etc., și decorația murală. Tot așa trebuia să se ajungă la un acord între dimensiunile și proporțiile încăperii și scara personajelor pictate. Uneori acestea din urmă sînt uriașe, greoaie, în raport cu sala și distanța de la care poate privi omul (fresca frontală din holul casei « 23 August » sau cea din sala de spectacol a casei « Gh. Gheorghiu-Dej »), alteori sînt pitice, pierzîndu-se în dimensiunile sălii (sala de spectacol a casei « N. Bălcescu »). În aceeași ordine de idei stă și intensitatea valorației coloristice a frescelor, care de asemenea trebuia privită și în funcție de spațiul arhitectural. Dacă unele sînt din acest punct de vedere prea « elocvente », concurînd cu spațiul și cu peretele (ca de pildă cea din sala de spectacol a casei « Gh. Gheorghiu-Dej »), altele

Colectiv: JULES PERAHIM, MIHAI DANU, AUREL STOICESCU și SIMONA VASILIU-CHINTILĂ, « Știință și tehnică » — sgrafitto situat pe peretele din dreapta al Casei de cultură a tineretului « Vasile Roaită » din Raionul « Grivița Roșie »

Colectiv: JULES PERAHIM, MIHAI DANU, AUREL STOICESCU și SIMONA VASILIU-CHINTILĂ, « Artă și Cultură » — sgrafitto situat pe peretele din stînga al Casei de cultură a tineretului « Vasile Roaită » din Raionul « Grivița Roșie »

în parte, a fiecărui temperament, trasînd totodată firul roșu ce străbate cele mai variate creații: valoarea geniului uman și lupta lui pentru progres. Tocmai în faptul că cele mai izbutite dintre noile lucrări de pictură murală sînt foarte diferite, întregind elementele viziunii plastice într-o concepție unitară, adecvată subiectului, constă una din trăsăturile lor promițătoare. Și chiar dacă nu toți artiștii au izbutit să realizeze pe deplin ceea ce și-au propus, nu încape îndoială că ei tind la relevarea acelorași adevăruri despre lume, că stau pe pozițiile clasei muncitoare. Ca urmare, mesajul lor ajunge în bună măsură la public, transmite în mare parte ideile largi ale temelor.

Trăsătura comună a celor mai bune lucrări din noile case de cultură ale tineretului din București, semnificativă pentru progresul artei noastre monumentale, este și evoluția limbajului plastic, specific picturii murale, de multe ori, în trecut, confundat cu cel al picturii de șevalet. În general imaginea artistică, instrument de educație cetățenească și estetică a oamenilor, trebuie să fie directă, convingătoare, dar pentru aceasta, sugestivă, emoționantă. Doar așa poate ea pătrunde eficient în conștiința privitorului. Pictorul își merită cu adevărat numele de creator, nu atunci cînd ne servește o copie servilă a realității, ci doar cînd izbutește o interpretare evocatoare a ei. Nimeni nu poate crede că între imaginea reală din natură și imaginea artistică se poate pune semnul egalității, că adevărata operă de artă poate reproduce, tale-quale, realitatea. Tocmai în interpretarea realității, în marile sensuri pozitive pe care artistul le insuflă creației, rezidă puterea de influențare a picturii, sculpturii sau graficei.

În domeniul frescei sau al altor tehnici de perete, gen prin definiție sortit problematicii ample, de mare sinteză, intervin nu numai o serie de mijloace generale specifice — convenții compoziționale, alegoria, simbolul etc. — ci și o viziune deosebită a stilizării naturii, a omului, un anume fel de a reda spațiul și volumele, anume exagerări sau diminuări de proporții cerute de funcția arhitecturală, decorativă, a panoului mural. Aceasta nu înseamnează însă că pictura murală poate renunța la oglindirea realistă a lumii înconjurătoare. Ansamblul mijloacelor plastice specifice trebuie să ducă, în ultimă analiză, spre același țel major al artei realist-socialiste: ridicarea, însuflețirea conștiințelor.

Din păcate însă, nu în toate compozițiile de pe pereții celor cinci case de cultură raionale din București, strădania artiștilor a atins, chiar și parțial, acele sensuri constructive, mobilizatoare, urmărite de creația monumentală. Iată de ce, pe bună dreptate, în ultimele discuții despre pictura murală, revine ca un leit-motiv întrebarea: care sînt limitele realiste ale stilizării naturii? De vreme ce unii artiști n-au izbutit să convingă privitorii de legitimitatea viziunii stilizării omului, de vreme ce auzi întrebînd: « de ce a desenat pictorul oamenii așa și nu altfel? » înseamnă că respectivul artist nu a găsit cea mai potrivită exprimare în concordanță cu tema.

Problema este, fără îndoială, cum nu se poate mai complexă. Dar viziunea unui nou stil nu poate fi perfectată în mod abstract, exclusiv pe cale teoretică, ci numai pe baza analizei operelor. Iată de ce experiența relativ bogată a ultimelor lucrări este atît de însemnată. Pentru progresul creației monumentale este absolut necesară examinarea pe concret a elementelor pozitive și a celor negative, deslușirea direcțiilor ascendente și a celor regresive, cunoașterea a cît mai multe păreri ale specialiștilor și ale amatorilor.

★

Socot, înainte de toate, că o analiză rodnică trebuie făcută pe baza totalității factorilor ce au intrat în procesul de creație și nu numai asupra unor detalii. Analiza trebuie să înceapă cu tematica, condiție de bază a întregii opere. Or, rezultatele ultimilor ani arată că această problemă nu a fost privită în toată profunzimea ei. Așa de pildă, forurile care au comandat sau au organizat lucrările din noile case de cultură ale tineretului din București, nu au căutat îndeajuns cele mai vii, mai creatoare subiecte, nu au căutat suficient domeniile de viață concrete, cele mai interesante pentru educația tineretului din fiecare raion al capitalei. Dacă în unele lucrări răzbate avîntul, patosul revoluționar chiar, faptul se datorește în mare măsură și tematicei inspiratoare: Grivița 1933, 23 August 1944, lupta mondială a tineretului pentru pace ș.a.m.d. În altele însă, generalizarea exagerată a unor teme ca « aspecte din munca în construcții », « . . . din munca școlară », « . . . din activitatea sportivă » etc., etc., precum și predominanța acestor subiecte, așa zis cuprinzătoare, dar care diluează de fapt conținutul de idei, nu au constituit pentru toți artiștii o sursă de creație evocatoare, ducînd uneori aproape la platitudine. Chiar dacă pictura monumentală are mari posibilități de sinteză, nici în acest gen nu se poate spune totul într-o singură compoziție, iar excesul de generalizare duce la slăbirea legăturii cu realitatea.

Munca în construcții, activitatea școlară etc., nu sînt noțiuni abstracte, simbolice, ci au și ele o strînsă legătură cu realitatea, aspectele lor sînt foarte variate, depinzînd de atîția factori ca regiune, oameni, felul clădirii, categoria elevilor ș.a.m.d. A elabora în atelier astfel de compoziții

SPECIFICUL PICTURII MONUMENTALE

PAUL CONSTANTIN

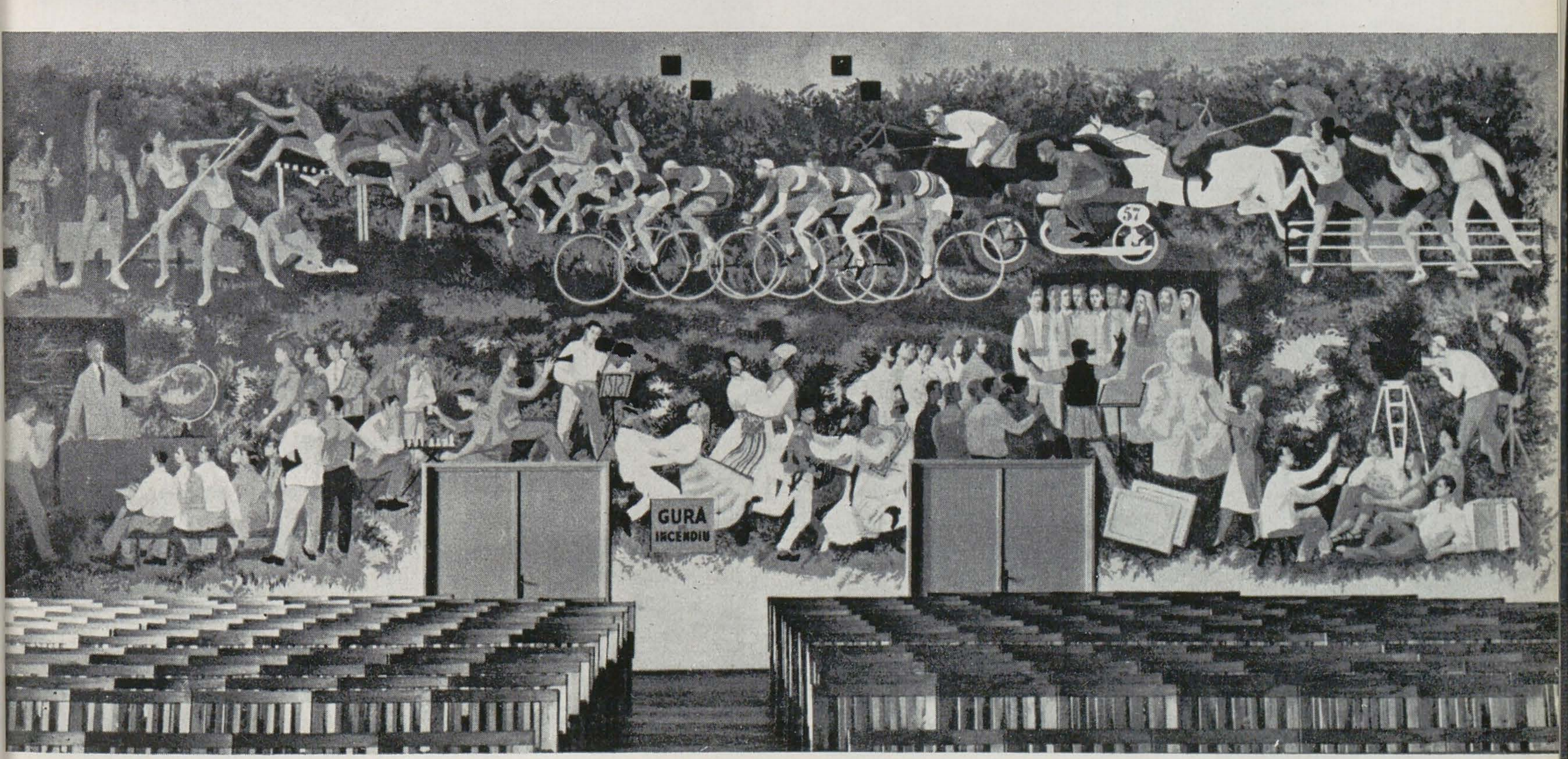
Faptul că decorația noilor case de cultură ale tineretului din București a suscitat interesul cetățenilor, provocînd discuții vii printre amatori și specialiști, este firesc și îmbucurător. Aceasta nu numai pentru că, în ansamblu, cele 30 de lucrări de mari dimensiuni — pictură murală sau sgrafitto — reprezintă una din cele mai întinse manifestări ale genului la noi; dar și pentru că ele au, prin destinație, un rol de seamă în educarea tineretului din capitală.

Dacă, în general, creațiile apărute în ultimii ani pe pereții multor construcții noi din toată țara arată o dezvoltare a picturii murale necunoscută înainte în Romînia, nu este mai puțin adevărat însă că rezultatele acestor strădanii au fost insuficient analizate. Nu s-au dezbătut pînă acum îndeajuns, în presă sau în cadrul U.A.P.-ului, problemele ridicate de aceste numeroase lucrări, care ar trebui să arate, cel puțin în mare, trăsăturile noii școli romînești de pictură murală.

Noua pictură murală din țara noastră, deși numără relativ puțini ani, a marcat progrese incontestabile. Totuși, nu putem încă afirma că s-au conturat precis, trăsăturile școlii de pictură murală romînească contemporană. Este de la sine înțeles că noul stil al frescei, ca și al oricărui alt gen artistic, nu poate fi limitat de formule, de rețete, privind proporțiile, perspectiva sau coloristica. Realismul socialist presupune mai ales o legătură organică între conținut și formă; fiecare temă cere, în mod natural, o exprimare plastică specifică, evocatoare. De aceea nici nu se poate concepe vreo șablonare a mijloacelor de expresie în cadrul acestei metode de creație.

Tot atît de limpede este însă că pictura monumentală nu poate sta în afara caracterelor proprii artei societății socialiste: exprimarea avîntată, pasionată, dar veridică, a realității socialiste. Varietatea acestui cîmp de inspirație stimulează puternic dezvoltarea fiecărei personalități artistice

JULES PERAHIM (proiect), ION MINOIU și VASILE MELICA (colaboratori), Fresca «Cultura și Sportul» de la Casa de cultură a tineretului «Vasile Roaită» din Raionul «Grivița Roșie»

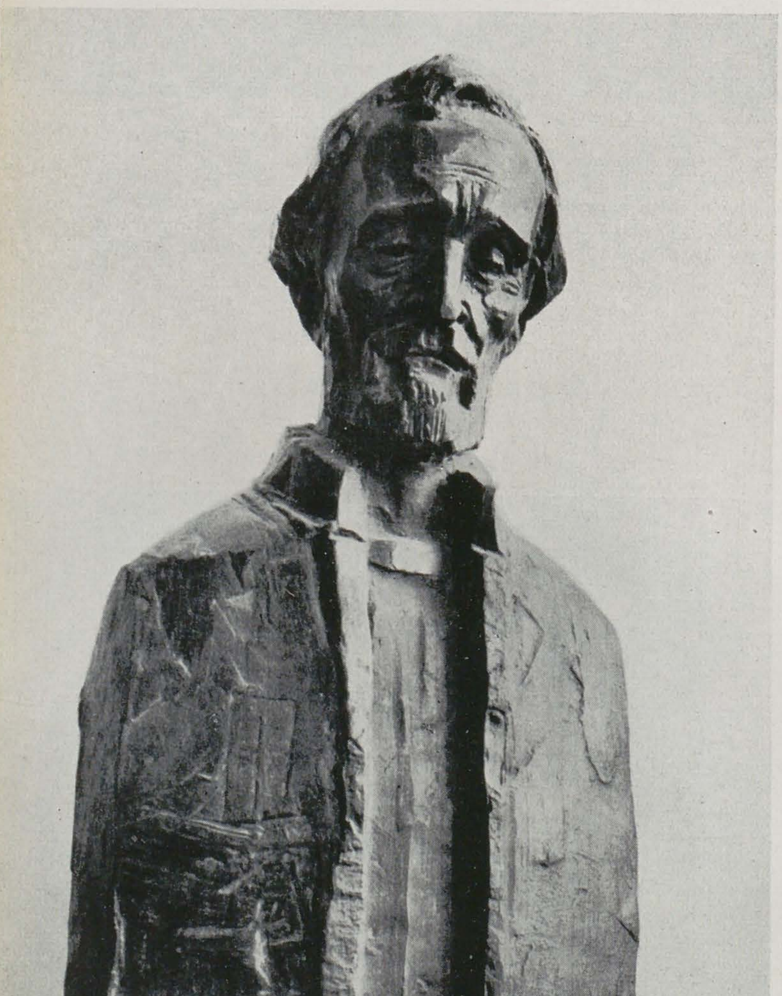


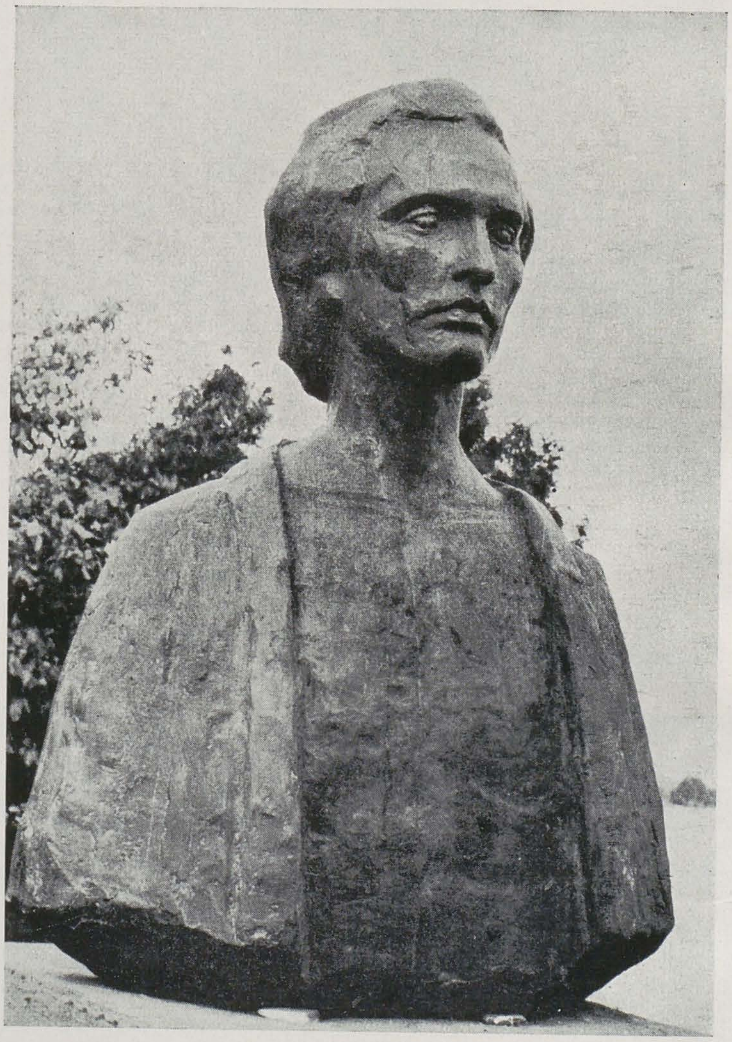
nu rezidă numai în ceea ce înfățișează artistul, ci, în primul rînd, în ceea ce a reușit să dezvăluie din eroul său. Dacă această condiție este ignorată, se naște pericolul banalității artistice ». Redarea și înregistrarea pasivă, izolată a omului și a faptelor sale, lipsite de perspectiva socială, duce la falsificarea adevărului.

În Expoziția de artă plastică a țărilor socialiste, organizată la Moscova, am fost atrași în mod deosebit de lucrările artiștilor vietnamezi, pentru că din tablourile expuse de ei înțelegeai că acești artiști își iubesc țara, poporul, că pictează chipul omului cu grijă și dragoste. De aici caracterul inspirat al lucrărilor lor, poezia care se degajă din pictura lor.

Scopul creației artistului plastic este zugrăvirea realității, a realității constituită din latura senzorială și latura spirituală a oamenilor, a relațiilor dintre ei, a sentimentelor și gîndurilor lor. Și toate acestea artistul trebuie să le realizeze nu în mod abstract, ci concret, în imagini artistice, care să sintetizeze observațiile artistului și care să dezvăluie cît mai mult, mai profund și veridic din complexitatea vieții și a omului. Faptul că în ultimii ani tot mai mulți artiști părăsesc atelierele pentru a lucra în mijlocul oamenilor — în fabrici și pe ogoare — este o garanție că o asemenea acțiune va avea ca rezultat pătrunderea vieții și a omului în artă, în tablourile și sculpturile artiștilor noștri.

ION VLASIU, Poetul G. Bacovia — *bronz*





GHEORGHE ANGHEL Mihail Eminescu — *bronz*

GHEORGHE ROŞU, *Ţesătoare fruntaşe — ulei*

acesta arată că întrebîndu-l pe sculptor — la afirmaţia acestuia că urmează natura « ca un sclav » — despre deosebirea dintre un mulaj şi opera de artă, Rodin i-a răspuns următoarele: « Mulajul redă aspectul exterior, pe cînd eu sugerez şi esenţa spirituală, care este şi ea, fără îndoială, o parte a naturii . . . Accentuez trăsăturile care exprimă în cea mai mare măsură starea sufletească pe care o redau . . . dacă aş fi vrut să modific ceea ce văd şi să ,,fac mai frumos'', n-ar fi ieşit nimic. Nu există reţete de înfrumuseţare a naturii. Trebuie numai să ştii ,,să vezi'' ! ».

Dar pentru a şti să vezi este necesar un contact permanent cu oamenii şi viaţa. Numai pătrunzînd adînc în actualitatea noastră socialistă putem cunoaşte nobleţea sufletească a oamenilor muncii, numai astfel pot dispare tendinţele de abstractizare a imaginii, izvorîte din obişnuinţa lucrului pe « dinafară ». Pentru a reda imaginea omului nou, pozitiv, este firesc că trebuie întîi să-l cunoşti, să-l înţelegi. Pentru a-l cunoaşte în mod concret el trebuie înţeles în esenţa sa — în raporturile sale sociale noi. Şi atunci cînd vorbim de omul nou, înţelegem omul zilelor noastre, făuritorul raporturilor sociale corespunzătoare noii societăţi socialiste. Astfel, artistul, aşa cum arată şi criticul I. A. Nedoşivin, nu are numai « menirea de a consemna faptele şi caracterele observate de el în realitatea vie. El e chemat să le dezvăluie în toată poezia şi frumuseţea lor, în întreaga lor semnificaţie socială şi individuală. Cu alte cuvinte, esenţialul culturale a eroilor reprezentaţi artistic. Iată de ce, fără a neglija asemănarea concretă, aceşti artişti, în realizarea portretelor oamenilor din trecut, sînt preocupaţi de precizarea coordonatelor sociale ale acestor personalităţi, de redarea acelor trăsături ce dezvăluie o intensă şi bogată viaţă spirituală. Dar problema reprezentării omului contemporan este mai grea. Ar fi greşit dacă artistul, îndreptîndu-şi privirea către omul contemporan, ar uita de necesitatea redării unităţii dintre general şi individual, căutînd că satisfacă vanitatea celui portretizat printr-o « perfectă » asemănare fizică sau printr-o oarecare individualizare a unora dintre trăsăturile sale. O condiţie importantă pe calea rezolvării portretului contemporan o constituie cunoaşterea, aprofundarea tuturor laturilor care ţin de personalitatea unui om. « O persoană se caracterizează nu numai prin ceea ce face, — spunea Engels — ci şi prin felul cum o face ».

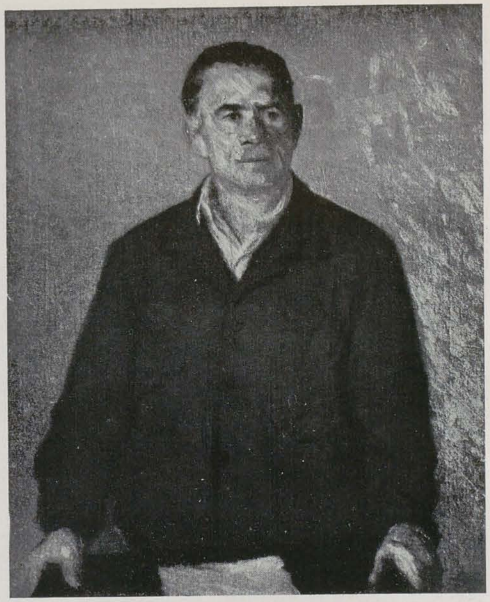
Este un fapt recunoscut că în arta noastră de după 23 August, omul muncii — care în realitate nu este deloc mai simplu decît ceilalţi oameni — a devenit eroul principal al artei. Îl găsim — dacă ne referim numai la ultima expoziţie de stat din 1959 — în « 1 Mai liber » şi « Portret de muncitor » de Al. Ciucurencu, în « Insurecţia armată » de Spiru Chintilă, în « Greva din 1933 la C.F.R. Cluj » de Teodor Harşia, în « Înmormîntarea partizanului » de Şt. Szönyi, în « Adevăraţii stăpîni » de Mihai Danu, în « Delegata la congres » de Traian Vasai şi în multe alte lucrări.

Asemenea artişti dovedesc capacitatea de a percepe omul în chip inspirat, mergînd de la exterior spre interior, de la concret la general. Ei manifestă interes pentru procesele profunde ale vieţii în mijlocul cărora se află omul muncii.

Deşi în lucrările lor artiştii redau un om izolat, ei reuşesc — şi acesta este meritul talentului lor — să-l integreze în ansamblul relaţiilor sociale. În acest mod reprezentarea individuală a omului este şi concretă prin faptul că el aparţine unei forme sociale determinate.

Orice artist plastic redă mult mai bine ceea ce cunoaşte, ceea ce-i este apropiat. Aceasta înseamnă că artistul trebuie să aibe un contact permanent cu oamenii, educîndu-şi spiritul de observaţie şi de sezisare, de sintetizare a observaţiilor sale. În notaţiile lui Gzell asupra lui Rodin,

GABRIELA MANOLE-ADOC, *Fochistul — ghips patinat*



STOICA RĂZVAN, La ședință (portret de muncitor) — *ulei*

DORIO LAZĂR, Muncitor — *ghips*

cine sînt țăranii reprezentați, ce fac, încotro merg, care sînt condițiile sociale în care trăiesc și care sînt aspirațiile lor. O profundă caracterizare a reușit și pictorul Al. Ciucurencu în portretul înfățișînd pe regizorul Sică Alexandrescu — datorită expresivității, pătrunderii psihologice și caracterizării generale a modelului ca om de cultură, cum dealtfel reușește și pictorul M. H. Maxy în portretul scriitorului Zaharia Stancu. Este îmbucurător că genul portretistic dobîndește tot mai mulți partizani în arta noastră și stăruința lor spre făurirea portretului realist-socialist se manifestă prin îmbinarea asemănării concrete cu forța generalizării sociale și psihologice. Putem cita astfel, alături de Lucian Grigorescu, D. Ghiață, H. Catargi, I. Irimescu, I. Jalea, Gh. Anghel, C. Baraschi, O. Han, I. Vlad și numeroși artiști mai tineri ca Pavel Codiță, Brăduț Covaliu, Mihai Danu, Gh. Ionescu, Gh. Șaru, Gh. Spiridon, Dorio Lazăr, Mara Bîscă, Gabriela Manole-Adoc, A. Nedel, Petre Achițenie și Sabin Bălașa.

Asemănarea într-un portret se exprimă prin mijloace plastice diferite, care variază de la artist la artist. Bunii portretiști nu se tem de trăsăturile reale ale omului — din contră, ei văd în ele baza caracterizării individualității, a personalității. Ei găsesc în acestea un obiect de analiză a lumii sufletești a omului, posibilitatea pătrunderii în viața sa spirituală.

Perfecțiunea artistică a portretului este în directă legătură cu posibilitatea artistului de a înțelege viața interioară a omului, de a reda cele mai complexe stări sufletești. Autenticitatea reproducerii trăsăturilor exterioare devine în portret o condiție obligatorie, dar nicidecum scopul principal al creației portretistice. Ca rezultat final, numai profunzimea analizei psihologice condiționează expresivitatea imaginii. Pentru a fi un bun portretist — pe lîngă înalte calități profesionale, este necesară încă o calitate, foarte importantă — capacitatea de a simți, de a înțelege, cerceta ori intui lumea interioară a omului.

Este clar că dezvăluirea calităților sufletești ale omului, reliefarea principalelor trăsături tipice ale caracterului său, este imposibilă fără raportarea acestor trăsături la mediul social care le-a format și cizelat. Iată de ce asemănarea și veridicitatea într-un portret, înseamnă totodată și precizarea poziției în viața socială a celui reprezentat în imaginea artistică. O asemenea preciziune este baza dezvăluirii întregii bogății a vieții spirituale a celui portretizat. Astfel, în centrul preocupărilor pictorilor realiști stă motivarea socială și psihologică a eroilor lor. Dar această motivare nu poate rezulta în creația artistului decît pe baza unei cunoașteri temeinice a vieții reale. Astăzi, artistul pentru a-și reda eroii în operele sale trebuie să-i cunoască bine, la locul de activitate, acolo unde calitățile nobile ale oamenilor muncii se manifestă deplin și pregnant.

De ce mulți artiști, îndeosebi sculptorii, sînt atrași de realizarea unor portrete de oameni ai culturii din trecut — ca spre exemplu de Eminescu (Gh. Anghel, O. Han), de N. Bălcescu (Gh. Anghel, Mara Bîscă-Neleanu), de Giuseppe Verdi (Al. Călinescu), de pictorul C. D. Rosenthal (I. Jalea), de Gheorghe Doja (I. Vlad, Olga Porumbaru, Arthur Vetro), de Bacovia (I. Vlasiu) ș.a.m.d.? Pentru că ei sînt ajutați în creația lor de întreaga bibliografie existentă — ceea ce le permite o aprofundată cunoaștere a vieții, activității și semnificației sociale și

de abia pot fi citite de la distanţă din pricina timidităţii valoraţiei (ca de pildă, fresca sălii de spectacol din casa « T. Vladimirescu »).

În ansamblu, una dintre cele mai izbutite decoraţii murale, este, cred, cea a casei « Vasile Roaită » (colectivele au fost conduse de J. Perahim). La exterior te întîmpină cele două sgrafitto-uri — « Arta şi cultura », « Ştiinţa şi tehnica » (proiect Aurel Stoicescu, colaboratori — Mihai Danu şi Simona Vasiliu), foarte echilibrat şi sugestiv compuse. Calitatea de bază a acestor lucrări, ce evocă pregnant aspecte specifice ale dezvoltării societăţii noastre, constă în aceea că imaginile sînt veridice, clare, deşi modul dominant de expresie este alegoria, figurile sînt îndrăzneţ stilizate, iar policromia, specifică tehnicii, este redusă la patru culori: alb, cenuşiu, negru şi roşu-cărămidă. Cele două personaje centrale, simboluri ale ideii, deşi uriaşe ca dimensiuni faţă de celelalte figuri înconjurătoare, nu par ireale. Dimpotrivă, realizate în negru, valorate foarte adecvat, ele lasă să se reliefeze celelalte figuri la scară redusă, în alb şi cenuşiu, cu care formează un ritm armonios, optimist.

Păcat numai că şi aici, lipsa de colaborare între arhitect şi pictor a făcut ca lucrările să fie plasate pe aripile laterale ale clădirii, ceea ce micşorează mult unghiul vizibilităţii lor. Probabil că problema a fost judecată mai mult pe elevaţiile proiectelor unde, fireşte, decorarea flancurilor părea fericită. Dar în realitate monumentul nu are acea perspectivă suficient de lungă pentru ca să fie văzut deodată, în întregime. Din stradă sgrafitro-urile pot fi văzute doar pe rînd, şi atunci de prea departe, iar după intrarea în curte, ele nu mai pot fi privite decît de foarte aproape; corpul central, foarte ieşit faţă de cele laterale, astupă total vizibilitatea. Cele două compoziţii ar fi putut fi aşezate, ţinînd seama de condiţiile în care poate fi văzută clădirea, cu mult mai mult efect, pe planurile laterale ale corpului central. Celelalte două lucrări datorite aceluiaşi colectiv, aşezate în holul casei « Vasile Roaită » (la dreapta şi la stînga intrării), reprezentînd « Participarea tineretului la marile construcţii socialiste », nu mai sînt atît de bine rezolvate. Lucrul se datoreşte mai ales viziunii hibride, situată undeva între pictură şi sgrafitto. Deşi una dintre ele este frumos desenată şi compusă (cea care are în centru un grup de tineri metgînd cu uneltele pe umeri), în ambele lucrări imaginile rămîn neexpresive, par neterminate, ca o policromie de tipar, din care nu s-au tras decît primele tiraje.

În schimb fresca cea mare din holul casei de cultură « Vasile Roaită » este o creaţie cu calităţi remarcabile: « Lupta muncitorilor ceferişti — Griviţa 1933»—proiect — Lidia Nancuinschi şi R. Voinescu şi colaborator Gh. Glauber. Autorii au izbutit în bună măsură să exprime dramatismul şi forţa luptei pentru libertate a proletariatului romîn, mai ales prin felul cum au construit naraţia temei: ritmul personajelor curge ca un fluviu puternic, de nezăgăzuit. Este adevărat însă că linia generală, şerpuitoare, foarte evocatoare, a compoziţiei, se citeşte greu din pricina stîlpilor care opresc vederea de ansamblu. Iar acest neajuns esenţial, de aşezare, nu este înlăturat nici de încercarea pictorilor de a centra grupurile compoziţiei în funcţie de arhitectura sălii.

Tema foarte amplă şi complexă a pus tinerilor artişti probleme grele, care au fost, în bună măsură, rezolvate. Mijloacele plastice tind la o exprimare directă, puternică, personajele sînt văzute decorativ, monumental, fără ca prin aceasta să fie lipsite de pulsaţia vieţii. Ele sînt variate, în cea mai mare parte interiorizate, şi veridic redate. Deosebit de izbutite şi sugestive sînt grupurile din centru (greva de la Griviţa) şi cel din extrema dreaptă, simbolizînd solidarizarea clasei muncitoare cu lupta ceferiştilor.

Mai puţin expresive mi s-au părut figurile grupurilor din stînga compoziţiei (cu deosebire din cel de la începutul naraţiei) din pricina platitudinii şi nediferenţierii tipurilor, ceea ce face ca, în afară de două, trei personaje, restul să apară ca o masă amorfă. Anonimatul acesta se datoreşte atît felului în care sînt desenaţi, cît şi, mai ales, felului în care sînt coloraţi oamenii.

Aci este necesară o scurtă digresiune. Una dintre falsele probleme care intervin cu insistenţă în discuţiile despre pictura murală este întrebarea: pictură bidimensională sau clarobscur? Socot că întrebarea astfel pusă nu poate duce decît la răspunsuri formale, la soluţii artificiale, la reţete. Imaginea artistică nu poate fi lipsită de spaţiu şi volume, ea trebuie să oglindească viaţa reală chiar dacă e vorba de pictura murală, al cărei specific decorativ se deosebeşte radical de pictura de şevalet. Dovada ne-o oferă şi cele mai bune dintre aceste noi fresce, care reliefează ce e esenţial şi atît cît e necesar pentru a exprima sentimentul, ideea ş.a.m.d. Dacă redarea volumului, a planelor de umbră şi lumină, trecerile între ele şi concepţia valoraţiei, sînt în decoraţia murală diferite de pictura de şevalet, aceasta nu înseamnă că problema se poate pune: ori clarobscur, ori tenta plată! Dimpotrivă, pentru a ajunge la maximum de expresivitate pictorul monumentalist este obligat să le îmbine cu simţ artistic şi ingeniozitate, atît în desen cît şi în culoare.

Una dintre lipsurile generale ale compoziţiei « Griviţa 1933 » — vizibilă şi în alte lucrări, de altfel, — este tocmai aceea că policromia este nehotărîtă, ternă, nesubliniind cu vigoare unele calităţi ale desenului şi nici sentimentul general al temei.

Printre cele mai bune creaţii ale acestei serii se situează fresca sălii de spectacol a aceleiaşi case de cultură. Inspirată din « Activitatea sportivă şi culturală a tineretului » (proiect J. Perahim, colaboratori — V. Melica şi I. Minoiu), compoziţia limpede, foarte hotărîtă, distribuie pe două registre (sportul şi cultura) personajele vii, dinamice, în plină lumină, puternic detaşate pe fondul ca un covor de verdeaţă (poate prea intens ca ton). Întregul ansamblu trăieşte într-un ritm vertiginos,

Fragment 4

Fragment 5

Colectiv : LIA SZASZ, MIRCEA VELEA și TANASIS FAPAS (responsabil ȘTEFAN SZÖNYI), Fresca redind « Aspecte din munca tineretului pe marile șantiere » din sala de festivități a Casei de cultură a tineretului din Raionul « Tudor Vladimirescu »

imprimat de călăreți, motocicliști, bicicliști și alergători și subliniat de exuberanța coloristică ce dă soare și veselie întregii săli. Fresca aceasta caracterizată și prin echilibrul compoziției și prin acuratețea și concizia detaliilor, deși reliefează bine personajele, dîndu-le volum sezisant, nu « sparge peretele », datorită coloristicii adecvate și țesăturii generale vioaie, dintre fond și elementele compoziționale. Autorii au găsit de asemenea un raport foarte potrivit între scara personajelor și dimensiunile sălii de spectacol.

Totuși, o anume tendință ilustrativă, reieșind din concepția stilizării figurilor și cea a ritmării petelor coloristice, scade greutatea specifică unui panou monumental de astfel de dimensiuni.

Cele două picturi murale de pe peretele lateral al aceleiași săli, suferă, înainte de toate, de concurența frescei mari. Această situație, datorită abuzului de pictură vizibil în toate cele patru case de cultură nou construite, a făcut ca artiștii să nu poată găsi așezarea și dimensionarea cea mai potrivită și mai atrăgătoare. Majoritatea panourilor similare par nejustificat proiectate: de ce nu mai mari sau mai mici? de ce nu mai la dreapta sau mai la stînga? Peretele lateral al sălii de spectacol, cu multe uși, nu se potrivea unor mici fresce, atîta vreme cît pe peretele plin, opus scenei se află un panou foarte mare.

Soluția compozițională găsită de autorii acestor panouri, în sala casei « Vasile Roaită » (Marin Predescu și Viorica Velescu) în formă de pată liberă, deși superioară celor din alte case (în general înscrise în patrulater) nu au putut totuși justifica îndeajuns așezarea picturilor. În afară de aceasta, compozițiile în sine, pe tema « Participarea tineretului la marile construcții ale socialismului » (temă de altfel tratată și în holul aceleiași case încă de două ori), nu sînt prea fericit rezolvate. Aici, ca și în altele, se vede bine ce greutăți întîmpină artistul în rezol-

Colectiv: SEVER MERMEZE și VASILE CELMARE (responsabil ȘTEFAN SZÖNYI), Fragment din fresca « Aspecte din răscoala lui Tudor Vladimirescu » din holul Casei de cultură a tineretului din Raionul « Tudor Vladimirescu »

EMIL ANIŢEI, Fresca « Aspecte din munca şcolară » de la Casa de cultură a tineretului din Raionul « Tudor Vladimirescu »

varea unor subiecte arhigeneralizatoare, care îl lipsesc de legătura inspiratoare cu realitatea concretă. Cu toate că în compoziţie şi în desenul general al elementelor, cei doi tineri artişti vădesc calităţi, figurile sînt stereotipe, despersonalizate, mai ales în lucrarea Vioricăi Velescu.

Cu toate aceste greutăţi inerente, datorite lipsei unei tematici concrete, trebuie subliniată strădania autorilor frescei mari din sala de spectacol a unei alte case de cultură: « Tudor Vladimirescu » — conducător al colectivelor, Ştefan Szönyi. Pictura intitulată « Aspecte din munca tineretului pe marile şantiere » — proiect — Lucreţia Szasz, colaboratori — M. Velea şi T. Fapas — respiră o atmosferă plină de avînt tineresc, revoluţionar. Fresca este concepută larg şi cu elan, sentimentul general este cald, plin de lirismul muncii paşnice, constructive. Ideea de bază este susţinută mai întîi de compoziţia dinamică, dominată de o diagonală principală, ca un centru mobilizator (grupul cu steagul), de diagonalele secundare şi grupurile laterale. Compoziţia, deşi e asimetrică, e armonios echilibrată. Apoi relaţiile dintre diferitele grupuri şi elemente compoziţionale sînt fireşti, nu par forţate, cu toate că alăturarea unor personaje care cîntă în cor de altele care descarcă roabele, de pildă, este convenţională. De asemenea nu par străine nici unele detalii de gen, introduse într-o compoziţie al cărui mijloc principal de expresie este alegoria: de pildă ţăranul care încearcă şapca muncitorească.

Tocmai în această contingenţă cu viaţa reală, palpabilă, a marelui panou decorativ, căruia îi sînt proprii alegoria, simbolul ş.a.m.d., stă, în general, trăsătura nouă a picturii noastre murale.

Fresca datorită colectivului L. Szasz, M. Velea şi T. Fapas, nu este însă lipsită de slăbiciuni. Aşa de pildă, cu toate că îndrăzneala în stilizările figurilor umane nu este condamnabilă, dimpotrivă, chiar aici, şi în alte cazuri, ea nu despersonalizează ci intensifică sentimentele şi expresia psihologică, totuşi repetarea aceluiaşi tip sau exagerarea dansantă a unor atitudini, slăbesc autenticitatea ansamblului. Tot aşa, autorii nu au putut depăşi o anume timiditate coloristică, ceea ce face ca lucrarea să nu beneficieze de întreaga rezonanţă a policromiei, factor de bază în frescă.

Celelalte două panouri din sala de spectacol a casei « Tudor Vladimirescu » — « Educaţia sportivă a tineretului », de Tiberiu Krausz şi « Aspecte din munca şcolară a tineretului », de Emil Aniţei, izbutesc şi ele în oarecare măsură să învingă spinoasa problemă a exprimării unor teme prea generalizatoare. Astfel Tiberiu Krausz, deşi tinde să alăture în acelaşi cadru aproape toate sporturile, ceea ce îl duce, fireşte, la o compoziţie dezarticulată, a realizat în registrul inferior un grup frumos, dinamic şi echilibrat totodată. Viziunea personajelor e robustă, sănătoasă, iar figura centrală în alb (starterul), înviorează întreaga scenă.

Şi Emil Aniţei a izbutit în grupul central al compoziţiei (maestrul care explică elevilor planul construcţiei unui dinam), o scenă veridică, convingătoare. Grupurile secundare însă, mai ales învăţătorul cu copiii sau cel care arată unei tinere macheta sputnikului, sînt plate, fără expresivitate, sau grandilocvente.

Fresca principală din holul casei « Tudor Vladimirescu » (proiect — Vasile Celmare, colaborator — S. Mermeze) deşi în mare parte neizbutită, arată calităţi şi o lăudabilă strădanie artistică a tinerilor creatori. Ei au încercat să redea tema « Răscoala condusă de Tudor Vladimirescu », printr-o compunere masivă, în bloc, a pandurilor, stilizaţi aspru, colţuros, viziune care, în principiu, ar fi putut exprima bine conţinutul de idei. Unele detalii, cum este grupul de panduri călare din spatele lui Tudor, sau figura eroului, bine aşezată pe cal, viguros redată, cu mîna ridicată, chemînd la luptă (chiar dacă chipul e prea geometrizat) anunţă un drum plastic expresiv. Dar marea doză de schematism a figurilor, proporţiile şi racursiurile arbitrare, elemente rău desenate sau coloristica săracă şi neadecvată, domină calităţile incipiente ale frescei.

În orice caz, chiar şi acolo unde artiştii n-au izbutit pînă la capăt sau în foarte mică măsură, să-şi realizeze intenţiile, fie din defecţiuni de concepţie, fie dintr-o nestăpînire a meşteşugului, proprie oricărui început, se văd calităţi certe. Iar din lipsuri se pot trage preţioase învăţăminte pentru viitor.

Mai puţin concludente sînt însă acele lucrări ca « Industria » de Gh. Costiurin şi « Comerţul » de P. Bedivan, din holul acestei case, sau altele, unde artiştii au mers pe linia minimei rezistenţe, dînd panouri « corecte », oarecari, neînsufleţite de căutarea şi avîntul creatorului, pasionat de a reda mediul înconjurător. Elanul, îndrăzneala, proprii oricărui progres, trebuie să însufleţească opera de artă. Altfel ea nu va găsi drumul spre inimile oamenilor. Şi dacă pe acest drum nu s-a ajuns întotdeauna la rezultate valabile, astfel de încercări vor sluji viitoarelor creaţii. Numai analizînd cu curaj şi în profunzime, liniile pozitive şi cele negative ale mişcării noastre artistice, putem ajuta progresul.

TIBERIU KRAUSZ, Fresca « Educaţia sportivă a tineretului » de la Casa de cultură a tineretului din Raionul « Tudor Vladimirescu »

GHEORGHE LABIN (proiect), VICTOR ZEMLICKA (executant), Fresca de la Fabrica de penicilină din Iaşi

CONCEPŢIA TEMATICĂ ÎN DECORAŢIA MURALĂ

— PICTURI MONUMENTALE LA IAŞI ŞI GALAŢI —

RADU BOGDAN

Avîntul pe care l-a luat în ultimii ani pictura monumentală la noi e un semn îmbucurător. Fără a neglija celelalte modalităţi ale artei plastice, credem, totuşi, că pictura monumentală constituie una din expresiile majore, cele mai adecvate, concepţiei artistice a unui stat socialist. E o pictură cu deosebire destinată să vorbească maselor, să stabilească un contact direct între ele şi artă. Aşezată în interiorul sau în exteriorul edificiilor publice, desfăşurindu-se pe mari suprafeţe, ea înseamnă negreşit o podoabă, dar funcţia ei primordială rămîne aceea de factor educativ, transmiţător, prin emoţie artistică, de idei.

Făcînd abstracţie de vechile fresce mănăstireşti, nu putem vorbi la noi, de o reală tradiţie a artei monumentale. Au existat în Romînia ultimilor o sută de ani realizări de pictură monumentală; dar în cadrul regimului burghez ele au însemnat mai degrabă o excepţie şi ar fi exagerat să afirmăm că au instaurat o tradiţie. De aceea chiar dacă practica picturii monumentale nu s-a pierdut cu totul şi dacă artişti mai noi ca Cecilia Cuţescu Storck, Costin Petrescu sau Olga Greceanu, au ilustrat-o (ca să nu vorbim decît de pictorii generaţiei mai vîrstnice) nu putem spune că ea a fost efectiv încurajată şi că a existat o mişcare care să i se fi dedicat. Condiţiile favorabile unei atari mişcări s-au creat abia astăzi. Comenzile de stat date artiştilor pentru împodobirea diverselor instituţii şi întreprinderi la Bucureşti, Iaşi, Cluj, Galaţi, Reşiţa, Giurgiu, Curtici etc., dovedesc că există o preocupare manifestă pentru stimularea şi dezvoltarea picturii monumentale. Este de datoria artiştilor să depună toate eforturile pentru a răspunde cu succes la acest început de renaştere a interesului pentru arta monumentală, evitînd improvizaţia şi aplecîndu-se cu maximă seriozitate asupra problemelor specifice, de loc facile, pe care pictura monumentală le implică.

În cele ce urmează ne vom referi la frescele executate la Fabrica de penicilină şi la Gara Nicolina din Iaşi, precum şi la cele pictate la Gara Fluvială din Galaţi.

La etajul al doilea al unuia din corpurile ce alcătuiesc complexul Fabricii de penicilină din Iaşi, în incinta unei săli de festivităţi, sînt pictate, pe cei patru pereţi despărţiţi de ferestre şi uşi, fresce cu caracter alegoric semnate de pictorul Gh. Labin (proiectant) şi de colectivul său. Deşi sînt menite să constituie un ansamblu unitar, parte din aceste fresce poartă pecetea, destul de evidentă, a personalităţii (în măsura în care putem vorbi de personalitate) celui ce a executat-o, cum e de pildă cazul cu Ion Nicodim. Totuşi nu de acest aspect ne vom ocupa, nu de modul cum frescele au fost pictate, cu mai mult sau mai puţin meşteşug, ci de concepţia care a stat la baza proiectului elaborat de Gh. Labin şi încredinţat apoi transpunerii definitive, colaboratorilor săi. Miezul problemei nu stă în felul cum proiectele au fost realizate, ci în modul cum au fost gîndite. Or, tocmai aici se pot face rezerve.

Cele patru fresce reprezintă fiecare, de la stînga la dreapta, din clipa intrării pe uşa principală a sălii: 1. O imagine alegorică în al cărei prim plan apare un grup de turnători avînd în dreapta un arhitect ce desenează la planşetă; în planul secund se văd oţelarul, inginerul, minerul, cîteva ţărănci etc., pe un fundal închipuit de construcţii industriale: uzine, mine, fabrici (autori: Gh. Labin, N. Popa). 2. O scenă de nuntă înfăţişînd de fapt o petrecere cu lăutari; accentul cade mai puţin pe cîntec şi joc, cît pe plăcerea comesenilor de a goli cănile, ulcioarele şi butoiaşele cu vin (autori: Gh. Labin, Sabin Bălaşa). 3. O scenă cu jocuri şi horă (autori: Gh. Labin, Ion Nicodim, Const. Georgescu). 4. O imagine alegorică în al cărei prim plan apar ţărănci ducîndu-şi copilul la medic, o statuie de ghips reprezentînd muşchiulatura corpului omenesc etc.; pe planul secund se văd un ţăran cu spice în mînă însoţit de o soră de caritate, cîţiva tineri medici, cercetători studiind la microscop sau urmărind o reacţie în eprubetă, chirurgi la masa de operaţie, aparate de radioterapie; pe fundalul ce reprezintă sonde, furnale, laboratoare şi globul pămîntesc, se profilează figura alegorică a unei femei cu lauri pe creştet (ştiinţa, progresul) cu mîna întinsă în direcţia dîrii luminoase lăsată de un satelit artificial (autori: Gh. Labin, V. Zemlicka).

Am descris cele patru fresce pentru ca cititorul să-şi poată face o idee asupra componentelor lor tematice. Imaginile ne apar de sine stătătoare, fiecare pe un perete, fără legătură între ele. Deşi toate comportă

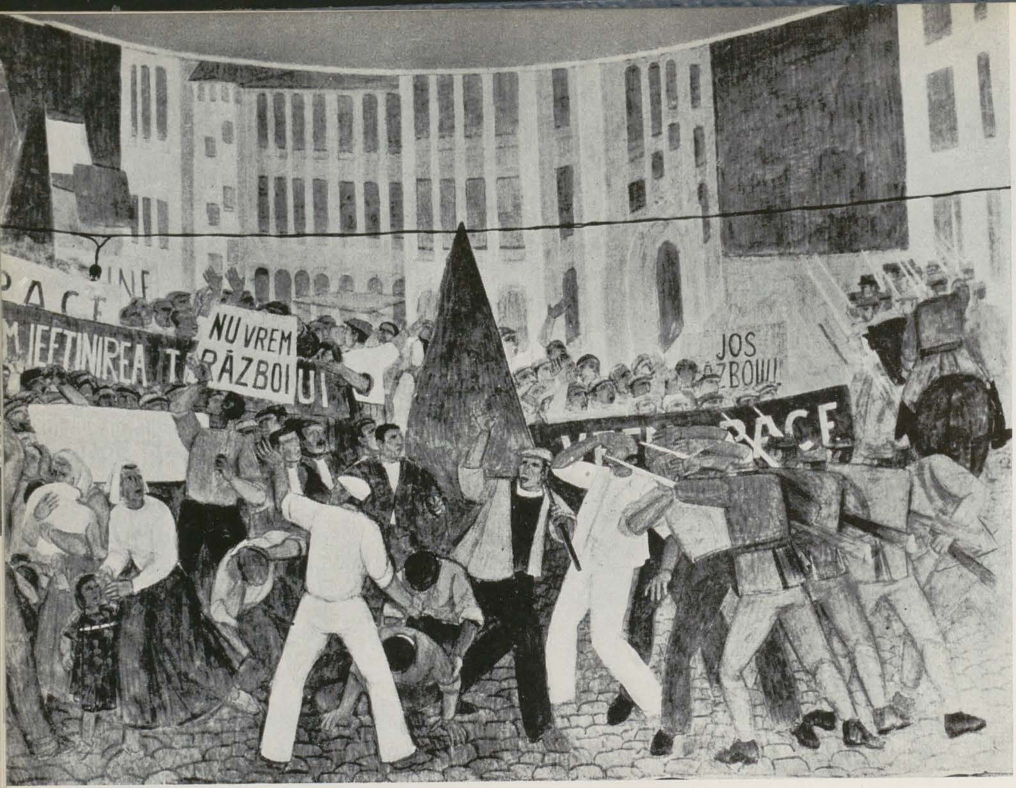
Colectiv: PAUL MIRACOVICI, EMIL ANIȚEI și PETRE BEDIVAN, Fresca din Gara Nicolina din Iași

CONSTANTIN CRĂCIUN și VIRGIL ALMĂȘAN, Fresca din Gara fluvială din Galați

un caracter mai mult sau mai puțin alegoric, acesta e mai evident în prima și ultima, care de altfel sînt închipuite și compuse în felul unui fotomontaj. Pretutindeni, acțiunile, oamenii și obiectele sînt simple simboluri. Elementul psihologic e neglijat. Aceasta în ceea ce privește mai întîi expresia chipurilor, apoi atitudinea și gesturile. Pretutindeni viziunea este strict decorativă: ea nu depășește caracterul ornamental. De unde, pe lîngă altele, și tratarea în simple mase colorate, pe mari suprafețe albe, cu multe goluri în jurul motivului central.

Cu excepția ultimei fresce (unde prezența medicilor împinge cît de cît gîndul spre aspectele asistenței sociale și sanitare din țara noastră). nimic din ce este pictat nu se leagă de ceea ce ar fi trebuit să însemne decorarea specifică a unui interior într-o fabrică de penicilină. Prima alegorie ar putea figura în orice întreprindere cu caracter industrial, indiferent de profilul ei. Cea de a doua și a treia frescă ar putea împodobi deopotrivă pereții unei crame, restaurant, club, cămin cultural, case de odihnă etc. Totul este imaginat superficial, convențional și în grabă. Rămîi cu impresia unei maniere de concepție care, plecînd din birourile TAROM-ului de la București și trecînd prin restaurantul hotelului Athenée Palace, te urmărește pînă la Iași. Nu ne poate mulțumi o astfel de considerare a problemei picturii monumentale la un artist care ne-a dovedit în « Ion Vodă cel Cumplit la Cahul » că este capabil de mai mult. Acolo artistul s-a aplecat cu seriozitate asupra problemei, apelînd la cele mai frumoase resurse ale talentului său. Aici a procedat expeditiv, recurgînd la comodități de manieră. Ce pretenție mai putem avea atunci la colectivul său care n-a făcut decît să traducă (nu mai importă cu ce resurse, cu ce lipsuri sau calități de detaliu) concepția autorului? O construcție de importanța Fabricii de penicilină merita desigur mai multă conștiință profesională și mai mult efort al imaginației, ca să nu mai vorbim de faptul că acestea ar fi trebuit să fie dictate și de dorința de a susține prestigiul tinerei noastre arte monumentale.

Intrînd în sala festivă a Gării Nicolina din Iași (de cartierul și atelierele C.F.R. Nicolina se leagă amintirea eroicelor acțiuni de luptă ale clasei muncitoare conduse de partid) și privind cele două fresce care împodobesc



CONSTANTIN CRĂCIUN și VIRGIL ALMĂȘAN, Fresca din Gara fluvială din Galați

arcadele părții superioare ale sălii am avut senzația netă că ne aflăm într-o grădiniță de copii. Ce legătură vor fi avînd cu zilele noastre pajul și « infantele » care ținîndu-se de mînă te întîmpină cu ghirlande, în timp ce alături doi țărani îngenunchiați primesc cu piine și sare pe Vasile Lupu ce pășește cu buzduganul pe umăr alături de fiica și ginerele său, înconjurat de oșteni și popor? Ce legătură vor fi avînd cu Gara Nicolina și cu tot ceea ce poate evoca semnificația ei, pletosul cronicar moldovean, modernul pictor de șevalet, pajul de curte, Ștefan cel Mare, Vasile Lupu și Dimitrie Cantemir, arhitectul și inginerii și — desfășurîndu-se bogat în centrul compoziției — țăranca ce se pleacă cu un gest de maternă îmbrățișare spre doi pionieri, toarte indiferenți la această expansivă duioșie? Floricele presărate în iarba de primăvară strălucesc în lumina cu reflexe suav liliachii care domină ambele imagini. Aceste ilustrații de abecedar proiectate pe dimensiunile 2,65 × 3,75 m. sînt semnate de un colectiv compus din pictorii Aniței și Bedivan care au transpus în practică proiectul lui Paul Miracovici.

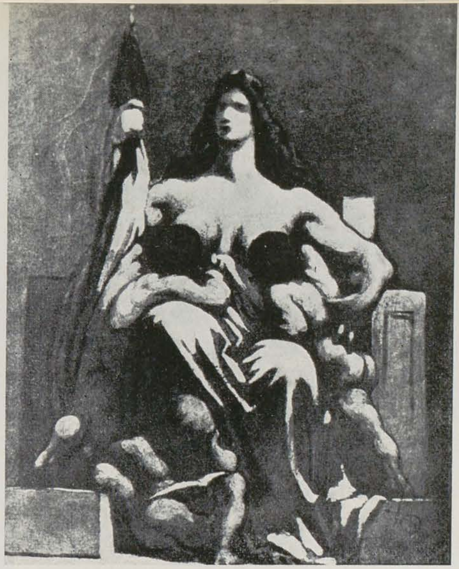
Față de spiritul în care au fost concepute lucrările prezentate mai sus, fresca imaginată pe pereții sălii de așteptare a Gării Fluviale din Galați, de colectivul compus din Constantin Crăciun și Virgil Almășan, ne apare — cu toate evidentele ei scăderi — într-o altă lumină. Aici cel puțin tema principală e legată de un episod eroic al clasei muncitoare: o manifestație pașnică a lucrătorilor din port, este înăbușită de jandarmii regimului burghezo-moșieresc, chiar în fața clădirii Gării Fluviale. Două panouri adiacente, în stînga și dreapta compoziției, ilustrează scene din viața muncitorilor portuari. Sînt multe obiecții de făcut: în loc să ajungă la stilizare pornind de la valorile de conținut ale temei și să urmărească o expresivitate dinamică a liniei, în funcție de semnificația dramatică a evenimentului înfățișat, autorii au recurs la un ansamblu de scheme statice, de forme primitive și rigide, împrumutate, fără discernămînt și autentică asimilare, din limbajul picturii de frescă mexicane (Diego Rivera). S-a pornit de la formă, de la o modalitate exterioară de stil, căreia i s-a încercat adaptarea unui conținut. Dacă preocuparea pentru noi forme de limbaj și căutarea de soluții stilistice sînt lăudabile, felul în care acestea au fost înțelese, și rezultatele atinse, ni se par departe de scopul urmărit. Ce justificare își găsește aici primitivismul viziunii? Cum pot mulțumi pe privitor expresiile și atitudinile nefirești ale oamenilor, gesturile lor frînte? Nedumerirea o trezește mai ales chipul personajului central (cel ce poartă steagul în fruntea manifestației) lipsit de orice expresivitate. S-ar mai putea face și alte obiecții dar nu insistăm asupra lor. În ciuda a o seamă de greșeli, a eronatei concepții de ansamblu, a falsei viziuni, există totuși aici o preocupare serioasă pentru compoziție, o dorință sinceră din partea unor artiști tineri de a răspunde cu seriozitate sarcinei ce și-au luat-o. Că seriozitatea aceasta a fost greșit orientată ori că a lipsit o îndrumare eficientă pe parcurs, că se simte lipsa unei maturități de concepție, dublată de lipsa de experiență, că se recunosc influențe fals receptate și insuficiențe de meșteșug, toate acestea constituie o altă problemă, de loc neglijabilă, dar căreia nu-i putem da extindere aici. Trebuie însă să relevăm că spre deosebire de celelalte fresce de care ne-am ocupat, aici atît concepția tematică, cît și limbajul plastic folosit, nu s-au mulțumit cu simpla ilustrare ornamentală. A existat o preocupare mai adîncă pentru conținut, o raportare a temei la specificul semnificației localului, o dorință de narare pătrunsă de suflu epic și o tendință manifestă de a fi cît de actual. Nici comoditate, nici convenționalism, nici banale alegorii. Există o energie conținută în aceste imagini, mai în acord cu realitatea zilelor noastre și cu ritmul ei plin de încordare, decît vetusta serenitate a frescelor Gării Nicolina și simbolurile standard ale frescelor Fabricii de Penicilină.

Pictura monumentală constituie pentru mulți pictori (mai ales tineri) o experiență nouă. Pentru alții ea presupune continuarea unei practici începute mai de mult, cînd cerințele erau altele, exigența mai puțin severă și redusă îndeobște la dorința de a împodobi pur și simplu pereții unui local sau clădiri, spre a evita impresia de « gol » a zidului alb; cîteva pete de culoare înviorătoare, supuse unui pretext cromatic pentru care tema rămînea de minimă importanță, erau suficiente. Astăzi lucrurile s-au schimbat; trebuind nu numai să bucure ochiul ci să înalțe totodată și spiritul, să educe conștiințele, fresca are cu totul alt rol. Funcția ei nu e pur ornamentală; se apelează la ilustrarea marilor evenimente, la reprezentarea aspectelor semnificative ale realității, care se cer povestite sau descrise cu ingeniozitate și imaginație, raportate la specificul locului, al clădirii, al instituției. Orice grabă este, aici, dăunătoare. Temele trebuie gîndite, analizate, cunoscute; mijlocul de comunicare astfel aflat încît să fie cel mai potrivit pentru a exprima ideile cu claritate, cu *inventivitate*, ocolind banalul dar și falsa originalitate.

Aceasta presupune studiu, cultură și practică îndelungată, presupune atașament partinic, spirit cetățenesc și înaltă conștiință profesională. Altfel, o acțiune atît de importantă și îmbucurătoare pornită pentru promovarea picturii noastre monumentale riscă să fie compromisă, ceea ce desigur nu este în intenția nici unui artist.

HONORÉ DAUMIER

ACAD. PROF. G. OPRESCU



HONORÉ DAUMIER, Republica, proiect de afiş din 1848 (Muzeul Luvru)— *ulei*

HONORÉ DAUMIER, Franţa în 1871, îngrozită de moştenire — *litografie*

Daumier, de la naşterea căruia s-au împlinit mai bine de 150 de ani, este încă unul din artiştii, destul de frecvenţi în secolul al XIX-lea, pe care opinia publică nu i-a socotit la justa lor valoare sau, mai degrabă, i-a admirat în vremea lor pentru însuşiri mărunte, şi care, modeşti, nici ei nu şi-au închipuit că pot deţine rolul, în ierarhia artistică a epocii, pe care astăzi li-l conferă întreaga lume civilizată. În adevăr, deşi prieten cu marii pictori, contemporanii lui, ceea ce arată desigur preţuire, nici unul din aceştia, nici Corot, nici Millet, nici Daubigny, nici sculptorii Barye şi Préault n-ar fi crezut că prietenul lor, care lupta curajos cu sărăcia şi nu vindea mai nimic, şi a cărui operă se răspîndise timp de o jumătate de veac pe paginile publicaţiilor satirice, în litografii sau în gravuri de lemn, care înveseleau periodic şi făceau uneori să gîndească pe omul de pe stradă, să fie astăzi ridicat în slavă în opinia cunoscătorilor şi pus pe o treaptă, la care nici unul din ei, poate nici Corot, n-ar putea pretinde. Căci, ceea ce noi admirăm astăzi la Daumier, acea grandoare a stilului, acea monumentalitate a formei, acea cunoaştere, care ţine de miracol, a omului fizic şi moral, în orice împrejurare a vieţii şi în orice atitudine, de care sînt puţine exemple atît de desăvîrşite în arta tuturor timpurilor, şi care au făcut pe un Balzac să-l compare cu Michelangelo, le plăceau, îi uimeau poate, dar nu le lăsau impresia realizărilor unice şi fără precedent, cum ne lasă nouă, astăzi.

Tot aşa şi pictura lui Daumier, amanta secretă a sufletului său, care apărea rar în expoziţii, în ultima parte a vieţii sale, şi care se deosebea atît de mult de tot ce făceau ceilalţi, cu armoniile ei surde de tonuri neutre, măiestrit modelate, ici şi colo cu cîteva pete mai vii, de lumină sau de culori deschise, picturi în care forma era subliniată de trăsături puternice de brun sau de negru, în care se învedera calitatea lui unică de desenator, ori uneori învelite într-o boare albăstrie, de o nuanţă

HONORÉ DAUMIER, Libertatea presei — *litografie*

HONORÉ DAUMIER,
Spălătoreasa — *ulei* (Muzeul Luvru)

HONORÉ DAUMIER, Doi avocați—*desen*
(Victoria and Albert Museum- Londra)

HONORÉ DAUMIER,
Frumosul Narcis — *litografie*

luminoasă, care îi era proprie. Chiar și pentru maeștrii mai sus amintiți, el era atît de nou, de personal, încît le era greu să scruteze viitorul, să-l așeze exact la locul ce i se cuvenea, adică să prevadă în el nu numai pe desenatorul genial, ci și pe unul din marii coloriști ai secolului, colorist cu griuri și cu brunuri, dar armonizate cu un rafinament și cu o subtilitate nemaiîntîlnită decît cu totul excepțional și numai în unele pînze reușite ale lui Corot, printre contemporani. Delacroix singur, strălucitorul colorist, s-ar părea că i-a înțeles importanța, el care nu se jena, în plină glorie, cum se povestește, să copieze un detaliu sau altul din unele opere ale mai tînărului său contemporan.

Se ridică, nu numai ca naștere, dar și ca gen de artă, din rîndurile celor de jos, a celor care, cu creionul în mînă, comentează în periodice viața zilnică, în miile ei de aspecte. Zi de zi el privește în jur și ne împărtășește ceea ce vede și simte. Trivialitatea subiectelor, ori cît de magistral redate, a făcut ca să nu se observe de îndată geniul de care era animat acel observator, cînd rece și ironic, cînd pasionat, care în peste 4000 de foi, ne ajută azi să reconstituim întreaga viață politică și socială, de la rege pînă la vînătorul de pisici, noaptea, în străzile mahalalelor, nu numai a țării sale, dar și a acelor țări cu care Franța a venit în contact. Nicăieri pe lume nu ni se mai oferă o ocazie de informație care, în afară de orice considerație estetică, să fie de amploarea, de varietatea, de preciziunea celei a lui Daumier. Ea e ieșită din spiritul unui om ce poseda un dar supranatural de a vedea și de a pătrunde dincolo de aparențe, de a judeca pînă în adîncime spectacolul ce i se oferea, de a-l cîntări, de a extrage din el esențialul și de a prezenta acest esențial în forme nemuritoare. Totuși, oricît de excepțională această facultate, ea n-ar fi fost deajuns ca să ne facă, nu numai să admirăm pe artist, dar să iubim în el omul. Căci, în acest desenator litograf, pictor pasionat în orele lui libere, omul este tot atît de mare. Cu sufletul, el înțelege tot ce se petrece în jurul lui, în acele frămîntate perioade pe care le parcurge Franța între revoluția de la 1830 și războiul cu Germania, și după acest război participă la fiecare eveniment esențial. În totalitatea ei, opera sa este în același timp drama, epopeea și comedia timpului său.

Se naște în Marsilia. Familia lui Daumier era săracă. Tatăl este geamgiu și pictor de firme pe sticlă, dar și poet, poet tipărit, nu din cei rămași în manuscris, dar fără succes. Consideră că Parisul îi va putea da ceea ce îi refuzase Marsilia: o glorie modestă. Merge să se stabilească în capitală, în 1823. Honoré, copilul, avea 15 ani. Pînă atunci își cam pierduse vremea, dar și desenase, cînd apuca, aproape fără voia tatălui. La Paris, ca să-și cîștige existența e băgat în serviciu la un grefier. Viață grea, dar ocazie providențială de documentare. De aici, din acest contact cu oamenii justiției, a reținut artistul detaliile care vor umple seria atît de aprigă, de usturătoare, de mai tîrziu, a litografiilor cu judecători și avocați. Cei mai mulți din ei nu se jenau de un copil care-i privea și-i asculta: îi arătau fără sfială toată negreala sufletului, toată scelerateța, gama nesfîrșită a trucurilor, cu care unii își înșelau clienții, ceilalți călcau în picioare, cu forme legale, legea.

Dar Daumier nu rămîne mult la acel grefier. Încărcat cu prețiosul bagaj pe care îl dobîndise în acea vreme și din care se va aproviziona toată viața, intră la un librar, ca băiat de prăvălie și pentru făcut curse. O librărie este un minunat loc de aprovizionare cu informații de tot soiul. Daumier ascultă clienții, înregistrează și aici ceea ce îl interesa, prin forța împrejurărilor este pus în cea mai favorabilă situație pentru un viitor cronicar. Duce, apoi, cărțile destinate cumpărătorilor, parcurge în lung și în lat străzile Parisului, observă pe trecători, trage și aici cu urechea, strînge legendele pentru litografiile viitoare. Desigur nu se gîndește încă la această posibilitate, căci nu luase pînă atunci contact cu litografia. Aceasta se va întîmpla ceva mai tîrziu. Dar o fizionomie ciudată, un gest expresiv, o replică nimerită își vor găsi loc în memoria sa și vor ieși la iveală, oportun, cine știe după cîți ani. Tot atunci începe să ia lecții de desen, cam la voia întîmplării. Prin prieteni de seama sa, pe care-i frecventează, el este pus în contact cu editori de planșe litografiate, își dă seama de valoarea acestei tehnici nouă, care revoluționează arta grafică și care dă un impuls neașteptat publicațiilor ilustrate periodice. Întîlnirea dintre acest maestru desenator și arta litografiei este unul din momentele culminante, nu numai în viața și în arta lui Daumier, ci în întreaga artă a secolului al XIX-lea. Totul contribuie ca rezultatul să se înscrie printre cele cu adevărat esențiale în cultura secolului. Este epoca marilor frămîntări politice, a luptelor, atît pe terenul social și politic, cît și pe cel cultural. Litografia este mijlocul ideal de a înregistra repede, zi de zi, fazele acestor lupte, de a răspîndi idei, de a determina curente. Ea se hrănește din întîmplările ce se succed, dar poate deveni și un instrument, o armă de luptă în acele întîmplări. Norocul lui Daumier și al nostru a fost că tocmai atunci, în 1831, Daumier devine prietenul și asociatul unuia dintre acești luptători politici, Charles Philipon, proprietarul și animatorul unei reviste — la Caricature — în care, unii cu imagini litografiate, alții cu proza lor virulentă, de o îndrăzneală fără margini, atacă regimul bastard, ieșit din revoluția din 1830, care fusese menită să dea francezilor libertatea și republica, dar care fusese învinsă.

În fiecare săptămînă regele Louis Philippe și miniștrii, deputații și marii demnitari ai Franței sînt de aici încolo demascați, cu o violență, despre care nu se mai avea vreun alt exemplu în istoria Franței. Cei din jurul lui Philipon, toți republicani, acuză pe rege și camarila de a fi confiscat « republica lor », adică a celor care pregătiseră și făcuseră revoluția, în urma căreia fusese detronat Carol al X-lea, și de a fi introdus în locul unui guvern care să asigure fericirea poporului, un guvern de jaf, de abuzuri, de nedreptăți, demn de cele mai negre timpuri ale vechiului regim.

Meritul lui Philipon a fost de a-și da seama de imensul talent al lui Daumier, deși, la început, ca mod de expresie, el nu se deosebea prea mult de ceilalți desenatori de la Caricature, urmărind chiar prea de aproape felul de a înțelege o planșe litografiată de a lui Charlet. Factura sa minuțioasă, prea detailată, nu știe încă produce acele pete de negru intense și catifelate, care ne minunează în litografiile următoare, și nici face raportul potrivit între negrul desenului și albul hîrtiei. Totuși, unele planșe fac senzație, iar cea în care regele este reprezentat ca Gargantua, uriașul imaginat de Rabelais, îi procură șase luni de închisoare. Regele, într-un fotoliu cu o gaură dedesubt, așezat pe o estradă, înghite

unul după altul conținutul în aur al unor saci, umpluți de niște nenorociți în zdrențe, poporul, saci purtați de funcționari în uniforme și urcați pe o scîndură, pornită de la pămînt și ajungînd pînă la gura regelui. Pe dedesubt, prin gaura fotoliului, regele revarsă o ploaie de decorații și recompense peste un grup de favoriți, care le primesc cu gesturi de exaltată veselie. În fund, în stînga, se vede silueta Camerei Deputaților, cu grupe de deputați manifestînd bucuroși în fața clădirii, desigur cei care primiseră recompense.

În închisoare (1831), la un loc cu alți condamnați politici, Daumier găsește un mediu simpatic și relativ favorabil muncii, care îl ajută să se dezvolte. Timp de șase luni el poate schimba păreri, cu tovarăși, tot așa de fierbinți partizani ai republicii ca și el, poate chiar lucra intens. Unul sau altul dintre condamnați îi servește de model, iar ideile ce schimbă cu aceștia vor deveni puncte de plecare pentru anume scene în compoziții, judecate și comentate apoi împreună. Daumier iese de la Sainte Pélagie, — așa se chema temnița —, mai format profesional de cum intrase, mai capabil de o expresie personală, și, cum era natural, mai dușman al regimului ca oricînd.

Planul său este să realizeze în litografie o galerie de monștri umani, recrutată printre cei care guvernau Franța, în cap cu regele, acesta imaginat ca o masă informă de carne, avînd o depărtată asemănare cu omul, terminată cu o enormă pară, capul, masă de care atîrnau haine sau anume simboluri, după care să i se recunoască rangul. În vederea acestui scop, pe care și-l impune ca principală ocupație pentru o lungă serie de planșe, el se pregătește sistematic, construind mai întîi măștile, adică fața celor care vor cădea victimele urii sale implacabile. Cîteva planșe celebre, Măștile din 1831, îi arată cu particularitățile obrazului lor, cu anume detalii exagerate, devenite ca niște simptome vizibile ale unei boli morale, după care îi va recunoaște oricine. Îi reia în bust, începînd tot cu regele, fiecare avînd alături, sus, un blazon grotesc, apoi întregi, în picioare, apariții sinistre, figuri de coșmar, de pe trupurile cărora, devenite niște maldăre gelatinoase de cărnuri și grăsime, ici și colo cu protuberanțe sau cu noduri, unde ar trebui să fie articulațiile, cad hainele, abia reținute în cîte un nasture. Deasupra apare din nou masca, capul fiecăruia, pe care-l cunoaștem din planșele precedente. Și mai de mirare este că namilelor acestea abjecte le-a rămas totuși ceva impunător, monumental.

HONORÉ DAUMIER, « Sîntem toți oameni onorabili: să ne îmbrățișăm » — *litografie*

HONORÉ DAUMIER, Conversație între două femei; una autor, cealaltă critic — *litografie*

HONORÉ DAUMIER, Vagonul de clasa III-a — *desen* (Colecția Durand-Ruel)

HONORÉ DAUMIER, Regrete (Din seria: « Tipuri pariziene ») — *litografie* (Biblioteca Academiei R.P.R., Cabinetul de stampe)

HONORÉ DAUMIER, Amatorul de stampe (Din seria: « Tipuri pariziene ») — *ulei* (Victoria and Albert Museum-Londra)

Ele au păstrat o individualitate umană, așa încît totul se ține în înfățișarea lor: capul nu poate fi decît cel al trupului pe care îl încununează, mîinile, picioarele, toracele, abdomenul se leagă împreună logic, anatomic, ca în fiecare organism viu. Sînt monstruoși, dar plini de viață; îi vedem parcă în acțiune, căci pe fața, în atitudinea, în gesturile fiecăruia, se ghicește la unul lașitatea slugarnică, la altul răutatea prefăcută, la un al treilea ipocrizia ori setea de mărire și de avere.

Și aici desenul a rămas insistent, oprindu-se la detalii. El este însă mai expresiv, mai sigur, mai liber, a căpătat un mare progres în caracterizare. Iar gama griurilor de planșe a devenit mult mai variată, mai nuanțată. Calitățile de litograf ale lui Daumier au atins un nivel, la care nici un alt contemporan nu ajunsese, dar nu încă apogeul carierii sale. Fiecare din acele portrete se înalță în fața noastră cu evidența unei statui, are ceva atît de plastic, încît dă impresia de a fi turnat în bronz. Și, de fapt, această impresie nu face decît să traducă concret ceea ce s-a întîmplat în realitate. Desenul pe piatra litografică a fost mai totdeauna precedat de o eboșă în ceară sau în altă materie plastică, executată la ședințele Camerei sau acolo unde se puteau întîlni personalitățile caricaturizate. Febril, pe cînd unul sau altul dintre miniștri vorbea, lua parte într-un fel sau altul la ședință, Daumier îi modela înfățișarea, accentua ceea ce i se părea potrivit de scos în evidență, lungea nasul, lăsa să cadă în jos, stupid, buza, punea cute adînci în pielea obrazului, îndoia slugarnic coloana vertebrală, întindea într-o mișcare grațios grotescă brațele; apoi, noaptea, la lumina lămpii, care punea brusc în relief unele detalii ale eboșei modelate și împingea în umbră altele, el executa desenul litografic. Unul după altul aceste portrete apar în paginile Caricaturii, constituind o formidabilă colecție teratologică, o adevărată curte a miracolelor. Totul culminează în « le Ventre législatif », în care, cei care pînă atunci fuseseră biciuiți izolat, sînt strînși împreună pe băncile Camerei, patru rînduri unele peste altele de busturi, în care ființe, care aproape nu mai seamănă a oameni, își expun ca într-un muzeu de anatomie patologică, infirmitățile, un panopticum al tuturor felurilor de decăderi fizice și morale.

Guvernul, exasperat că toate măsurile posibile luate ca să oprească această avalanșe de caricaturi, care discreditau orice autoritate în vigoare, nu dase nici un rezultat, procedează și mai energic decît pînă atunci. Mai întîi procese, care au drept rezultat amenzi și zile de închisoare. Cu greu, amenzile se plătesc totuși; iar publicațiile, căci acum sînt două, lîngă « Caricature » tipărindu-se și « le Charivari », tot mai reapar, deși uneori cu oarecare întîrziere. În 1835 însă, după atentatul lui Fieschi contra regelui, « la Caricature » este interzisă, iar legea se înăsprește în așa grad, încît orice aluzie politică devine imposibilă. În intervalul însă de la 1831 la 1835 Daumier avusese vreme să publice litografiile care, pentru mulți, constituie partea supremă a activității sale, cea mai prețuită de colecționari. Unele sînt de mare format și colorate apoi cu mîna, suplimente la revistele sus menționate. Altele intră în formatul paginilor obișnuite. Cea mai valoroasă dintre ele este faimoasa « la Rue Transnonain », reprezentînd măcelărirea unei familii nevinovate, fiindcă de undeva, din casa în care locuia acea familie, se trăsese în trupe, în timpul unei revolte de stradă, cum vor fi multe înainte de revoluția de la 1848. Ca să dea un exemplu, comandantul trupei ordonase să se pătrundă în locuința primului dintre locatari și să se omoare tot ce se întîlnise, bărbați, femei și copii. Este subiectul litografiei lui Daumier.

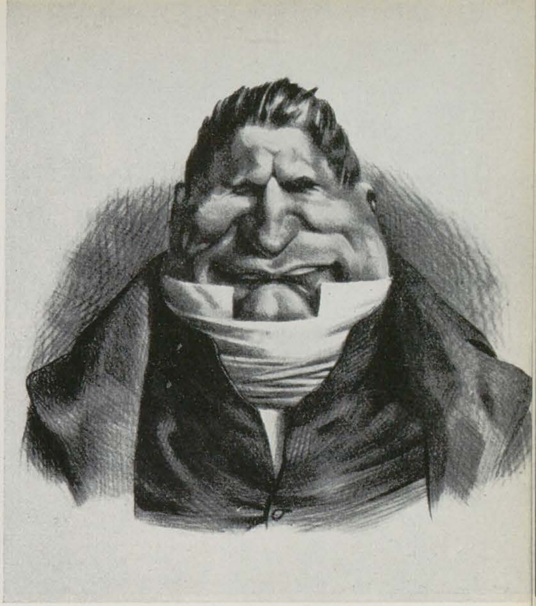
Importante, fără însă să se ridice la emoția ce provoacă această capodoperă a graficei, sînt cele în care regele este arătat în diverse ipostaze: parcurgînd călare țara și vizitînd populațiile « fericite » ale Franței; ca clovn, trăgînd perdeaua, după ce farsa parlamentară se terminase; frecîndu-și mîinile de bucurie, cu o expresie de durere ipocrită pe față, văzînd trecînd dricul, cu Lafayette mort, dușmanul său, marele luptător pentru democrație; căutînd pulsul unui dușman politic, izbit de un glonț, în cap, și spunînd magistratului de lîngă el, figură animalică de zbir, că pe acesta îl poate pune în libertate, nemaifiind periculos; cea în care, un vajnic apărător al libertății presei, un lucrător tipograf atletic, proclamă că cine se va atinge de presa de lîngă el, o va păți, și altele multe.

Principalul izvor de inspirație, cel care era la originea operelor executate cu toată căldura convingerilor, care îi dase puterea să se ridice cu o vehemență fără seamăn dincolo de tristețile prezentului și să cerce a influența și a pregăti viitorul, îi este de aici încolo interzis lui Daumier. Nu-i rămîne decît să trăiască cu toată intensitatea în prezent, să observe în jurul lui, și, natură fericită, senină și echilibrată, să înregistreze dezechilibrul social și moral întîlnit pretutindeni, să rîdă de acest dezechilibru și să facă și pe alții să rîdă. Căci, ceea ce caracterizează mai toată opera lui Daumier de aici încolo, nu este disprețul sau ura pasionată pentru cei care îi servesc de model, cu excepția poate a oamenilor de lege, avocații și judecătorii, și nici punerea în relief a ceea ce provoacă rîsul facil, a grimaselor exagerate. El se stăpînește, știe unde să se oprească

pentru a nu aluneca în caricatură, ca alţi desenatori contemporani. Îl simţim optimist şi bun, înţelegînd că omul este un animal imperfect, cu fel de fel de slăbiciuni.

Subiectele de reflecţie nu lipsesc: ele se prezintă cu sutele, oriunde îşi îndreaptă privirea, în toate stratele sociale, de jos şi pînă sus, la toate vîrstele şi în toate ocupaţiile posibile, excluzînd, bineînţeles, pe rege şi pe miniştri, de care era primejdios să te atingi. În tot locul invidie, gelozie, vanitate, şiretlicuri mari şi mici, pretenţii nejustificate, şarlatanie, prostie cînd ţanţoşe, cînd răbdătoare şi pasivă, imperechieri nepotrivite de fiinţe umane, tertipuri femeieşti şi bărbăteşti pentru a lua ochii, în scurt tot ce constituie teatrul vieţii, cu sutele lui de acte zilnice. Şi, cum este un om cu apucături metodice, Daumier tratează toate aceste acte ale comediei umane, pe unele separat, cum i le prezintă existenţa, pe altele le aşează însă în serii, ca pe nişte fragmente ale unei poveşti ce se continuă şi se poate urmări regulat, în paginile ce-i sînt rezervate în Charivari.

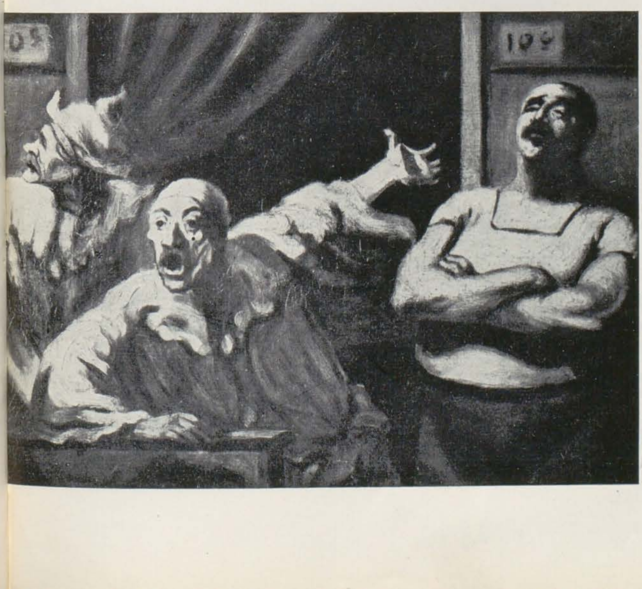
Cetăţenii paşnici, fiecare cu tabietele lui, adică marea majoritate a locuitorilor Parisului, les bons bourgeois, ei, soţiile şi progeniturile lor,



HONORÉ DAUMIER, Pot-de-naz. (Caricatura omului politic De Podenas) — *litografie* (Biblioteca Academiei R.P.R., Cabinetul de stampe)

HONORÉ DAUMIER, Compartimentul de clasa II-a — *ulei* (Colecţia Muzeului de Artă al R.P.R.)

HONORÉ DAUMIER, Saltimbancii — *ulei* (Colecţia Muzeului de Artă al R.P.R.)



aceştia începînd din leagăn sau chiar mai înainte de leagăn, cînd autoarea de romane nu ştie ce nume să dea celui încă nenăscut, dar şi romanului neterminat, pînă nu-şi va întreba « colaboratorul » — cum declară soţului — ; ori ceva mai în vîrstă, la şcoală, premiant, la plimbare, în Les Papas; moravurile conjugale, cu dramele şi farsele vieţii de familie, celibatarii, femeile autoare, « les bas-bleux», dizolvantele vieţii de familie, una din cele mai reuşite serii, monomanii, actorii şi actriţele, cei care fac baie în localurile publice « les baigneurs et les baigneuses » — şi ne putem închipui ce expoziţie de orori ni se oferă — ; cei care duc o viaţă de boem şi îndeplinesc acele meserii fără nume ieşite din mizerie, într-un oraş mare; legendele mitologice antice şi eroii poemelor Homerice, subiecte care nu puţin au contribuit la ridiculizarea academismului în artă; pastoralele, cu decorul lor de peisaj; avocaţii şi judecătorii, iată cîteva din titlurile acestor categorii de litografii. Cum se vede, burghezul, cetăţeanul de rînd, ţine în multe un rol de seamă. El e tot timpul ridicol, dar e privit cu un surîs indulgent. Poate că şi lui Daumier i se întîmplase uneori să joace rolul, pe care îl joacă unul sau altul dintre acei bons bourgeois.

Cu totul alta e atitudinea lui în cea mai renumită dintre serii, cea care-i oferă posibilitatea, în 120 de planşe, de a-şi plimba eroul prin toată Franţa şi prin toate ocupaţiile imaginabile, în toate oferind o ingeniozitate supranaturală de escroc, seria lui Robert Macaire şi a lui Bertrand, aceşti Don Quichote şi Sancho Pansa ai litografiei satirice.

Ceea ce caracterizează pe Daumier în aceste mii de imagini este că el procedează cu totul altfel decît alţi desenatori satirici. Toţi ceilalţi pornesc de la o legendă, de la o propoziţie care ne-ar face să rîdem, ori de la o idee bizară, pe care o îmbracă apoi într-o scenă cu personaje. Daumier procedează invers. Ceea ce-l izbeşte şi se imprimă în memoria sa, o memorie fenomenală ce nu pierde niciodată nimic, este scena trăită, sînt persoanele care participă la ea, în genere două sau trei, nu prea multe, este atitudinea lor, gesturile, expresia feţii, totul redat cu o putere sugestivă extraordinară. Legenda, comentariul, vine mai în urmă, îl interesează mai puţin. Şi, de fapt, se spune că acest comentar era destul de des găsit de Philipon, după ce privise desenul. Ce importă, este ca nici un detaliu, cît de mic, să nu contrazică impresia de viaţă trăită, pe care vrea s-o deştepte în noi. Fizicul persoanelor constituie o unitate desăvîrşită, de sus pînă jos; hainele ce le îmbracă, şi care sînt exact cele mai potrivite ce se pot imagina, interiorul ori decorul în care se găsesc, totul e autentic, n-ar putea fi altfel. E viaţa însăşi, în sutele ei de aspecte, ieşită din mîna celui mai îndemînatec mînuitor de linii din veacul al XIX-lea, a celui pe care-l simţim fericit să creeze formule, palpîndu-le parcă, supunîndu-le voinţei sale implacabile, întinzîndu-le ori încovoindu-le, ca să răspundă cît mai complet imaginii pe care o are în minte.

De prin 1842 înainte, Daumier începe să colaboreze şi la publicaţii periodice, cum era « Le Journal pour rire », sau la mici broşuri, în care ilustraţiile sînt gravuri în lemn. Tot cam de atunci el se consacră din

HONORÉ DAUMIER, Strada Transnonain — *litografie*

HONORÉ DAUMIER, « Acesta poate fi pus în libertate » — *litografie* (Biblioteca Academiei R.P.R., Cabinetul de stampe)

ce în ce mai mult acuarelei, apoi picturii. Ca să poată picta, cum nu speră să găsească clienţi, el are nevoie să-şi asigure traiul zilnic, prin litografii. Şi, cum în genere i se cereau cam zece planşe pe lună, el le expediază pe toate într-o singură zi, iar restul timpului pictează: scene luate din fabulele lui La Fontaine, din comediile lui Molière sau din capodopera lui Cervantes, scene din barăcile cu clovni şi saltimbanci din bîlciuri, interioare de vagoane de tren (cum este cel din colecţia Muzeului de artă al Republicii Populare Romîne), sau imaginea unei spălătorese care urcă solemn scara, ducînd de la malul Senei la strada de deasupra, pe care o vede în apusul soarelui de la fereastra sa, una din capodoperele picturii secolului al XIX-lea etc.

Graba cu care expediază desenele litografice nu-i este defavorabilă. Aşa ajunge la acea simplificare, la acea eliminare a detaliilor inutile, la acele trăsături viguroase şi sigure, care ne minunează în desenul litografiilor sale, la acel modeleu capabil să sugereze succesiunea perfectă a planurilor, atmosfera, tot ce e necesar pentru ca o imagine să se impună cu evidenţa vieţii.

În 1848, revoluţia deşteaptă în Daumier pe vechiul luptător pe terenul politic. Din nou el se crede util poporului său, din nou lasă la o parte subiectele pe care le tratase după 1835, care îl amuzau adesea, dar care nu-l interesau totdeauna. În seria « les Représentants représentés » el îşi aduce aminte de portretele miniştrilor lui Louis Philippe, şi le dă o urmare, tot atît de teribilă şi de răzbunătoare, poate şi mai minunată ca execuţie. Din contactul cu viaţa politică a epocii, cu manevrele suspecte ale lui Napoleon pentru a ajunge preşedinte al republicii, apoi împărat, a ieşit un tip, tot aşa de odios ca şi instrumentele fostului rege, anume Ratapoil. În această chintesenţă de scelerateţă şi brutalitate se împreunau păcatele unui agent electoral lipsit de scrupule, cu cele ale unui jandarm abuziv.

Dar nici această relativă libertate de expresie nu ţine mult. Din nou curg decretele cu ameninţări, din nou amenzi şi perspectivă de închisoare. Daumier e nevoit să se întoarcă la subiectele sale din trecut. Amestecul Franţei în războiul Crimeei şi intervenţia ei în Italia aduc o oarecare varietate în subiecte, dar şi acestea trecătoare.

Situaţia Europei este din ce în ce mai nesigură. El ne-o arată dansînd pe un vîrf de baionetă. I se permit din ce în ce mai multe aluzii politice, care să nu se raporteze direct la situaţia internă a ţării. În 1870, ceea ce el presimţise, rezultatul abuzurilor şi al dezmăţului politic şi moral, aduce războiul cu Germania, înfrîngerea Franţei. Îndurerat, cu inima sîngerîndă, el deplînge dezastrul patriei sale, execută cîteva dintre cele mai patetice opere din întreaga sa carieră. E bătrîn acum. Vederea îl supără. Fiinţele ce apar în litografiile sale, imaginea Franţei în primul rînd, capătă o înfăţişare simbolică, tragica monumentalitate a unor statui, prinse în atitudini de desperare, ieşite din puţine linii, dar de o energie şi expresivitate supreme. Aşa sînt Franţa, spăimîntată de moştenirea ce primeşte după război, Vulturul, simbolizînd pe Napoleon zdrobit de volumul lui Hugo, Les Châtiments, planşa sublimă cu arborul simbolizînd Franţa, a cărui coroană e zmulsă de furtună, dar ale cărui rădăcini au rămas solide, Monarhia pe care, după înfrîngerea imperiului, unii doreau s-o readucă în viaţă, moartă în coşciugul ei. Iată cîteva dintre aceste produse supreme ale geniului acestui mare francez.

Încet, încet Franţa îşi reia viaţa. Daumier continuă încă timp de cîţiva ani să lucreze, mai ales să picteze. Dar e îmbătrînit şi o duce greu. Se mutase la ţară, într-o regiune în care se mai găseau, nu departe de el, cîţiva prieteni. Proprietarul lui, pentru datoria neplătită, îl ameninţă să-l dea afară. Atunci apare Corot, vechiul prieten, exemplu înduioşător de solidaritate camaraderească şi umană. Acesta cumpără casa pe care o locuia Daumier şi-i trimite actul de cumpărare, însoţit de o scrisoare simplă, cum era şi sufletul acestui mare artist, în care-i spune că, pentru ca să facă pe proprietarul hain să turbeze de mînie, a cumpărat casa şi-l roagă pe Daumier s-o primească în dar.

Din fericire, opera lui Daumier este destul de bine reprezentată în ţara noastră. Cabinetul de stampe al Muzeului Republicii posedă 3000 litografii, provenite din colecţia prof. Cantacuzino, trecute pe la Muzeul Toma Stelian; Cabinetul de stampe al Academiei mai posedă încă vreo 1000 de lucrări; eu însumi am în colecţia mea vreo 1000 litografii. În Galeria de artă universală a Muzeului Republicii se găsesc două admirabile pînze, cunoscute în lumea întreagă.

Daumier moare în 1879.

A 7-a PLENARĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI SOVIETICI

CRITICA DE ARTĂ SOVIETICĂ ÎN LUPTA PENTRU DEZVOLTAREA REALISMULUI SOCIALIST

Anul trecut, în luna octombrie, a avut loc la Moscova cea de a 7-a Plenară a Uniunii Artiştilor Plastici din U.R.S.S., în cadrul căreia s-au luat în discuţie o serie de probleme strîns legate de sarcinile actuale ale criticii şi istoriei artelor plastice, de lupta consecventă pe care aceste sectoare importante ale frontului ideologic trebuie s-o desfăşoare în vederea dezvoltării continue a artei realismului socialist, a educării gustului estetic al maselor largi, precum şi în ceea ce priveşte popularizarea artelor plastice ale popoarelor din Uniunea Sovietică.

Critica de artă sovietică se manifestă activ în toate centrele importante ale vieţii culturale şi artistice de pe întreg cuprinsul Uniunii Sovietice. În acest domeniu activează un număr important, multinaţional, de specialişti, critici şi cercetători. În cadrul Plenarei amintite, numeroşi critici, istorici de artă şi artişti plastici au rostit cuvîntări interesante, abordînd din punct de vedere teoretic diferite probleme pe care le ridică creaţia realismului socialist, manifestînd totodată un viu interes pentru lupta de opinii şi clarificarea lor.

Astfel, *S. V. Gherasimov* — Artist al poporului şi prim secretar al U.A.P., în raportul principal, întocmit de Conducerea U.A.P. din U.R.S.S., vorbind despre etapele principale ale dezvoltării artelor plastice sovietice din ultimii ani, a relevat faptul că, datorită aprofundării metodei realist-socialiste de către artiştii sovietici, aceştia şi-au conturat mai clar concepţiile lor despre unitatea şi varietatea artei plastice, despre calităţile ei artistico-ideologice predominante. Datorită acestor eforturi ale creatorilor sovietici, arta plastică sovietică s-a putut şi mai mult afirma pe arena mondială, iar participarea artiştilor sovietici la Bienala din Veneţia, la expoziţiile din Bruxelles, Londra, New-York, a atras atenţia şi interesul opiniei publice, a avut darul să impulsioneze şi mai mult lupta diferiţilor artişti plastici din occident, pentru promovarea realismului, în arta plastică pe scară mondială. De asemenea, o trăsătură caracteristică, dominantă, a artelor plastice actuale — a arătat S. V. Gherasimov, este abordarea tot mai consecventă a metodei de creaţie a realismului socialist de către marea majoritate a artiştilor plastici din ţările lagărului socialist. Succesele obţinute de creatorii artei realist-socialiste, caracterul progresist al operelor şi conţinutul lor profund uman, au meritul de a situa pe plan mondial arta realismului socialist, ca fiind cel mai progresist curent artistic al culturii epocii contemporane, curent ce este în acelaşi timp diametral opus artei formaliste a societăţii burgheze. Vorbitorul a arătat că în cuvîntările tov. N. S. Hruşciov, referitoare la arta şi literatura sovietică, sînt indicaţii preţioase cu privire la sarcina de onoare ce le revine creatorilor sovietici, de a participa activ, prin arta lor, la formarea conştiinţei acelora care urmează să construiască o viaţă nouă. În consecinţă, arta plastică sovietică trebuie să-şi asume şi ea această nobilă responsabilitate, dar nu numai faţă de oamenii sovietici, ci şi faţă de întreaga omenire. Ca atare, o răspundere la fel de însemnată îi revine nemijlocit şi criticii şi istoriei artelor, în atingerea acestui ţel.

Interdependenţa, tradiţiile comune, ce există între arta plastică sovietică şi critica de artă, au determinat în ultimii ani critica de artă sovietică să-şi intensifice activitatea în direcţia analizei ştiinţifice a fenomenelor artistice, a concentrării, sistematizării şi generalizării experienţei creatorilor sovietici, desfăşurată pe parcursul a 40 de ani de activitate. Astfel, în raport a fost salutată apariţia volumului XI al Istoriei Artei Ruse, editat de Academia de Ştiinţe a U.R.S.S., volum care conţine un vast şi obiectiv tablou ştiinţific al artei sovietice. Citînd şi alte noi lucrări editate, din domeniul istoriografiei de artă, ca de pildă volumul consacrat graficei sovietice (autor: A. Cegodaev), peisagisticii sovietice (autor: A. Fedorov-Davîdov) sau picturii monumentale sovietice (autor: V. Tolstoi), raportul Conducerii U.A.P. din U.R.S.S. a subliniat meritul acestor lucrări, care dovedesc capacitatea autorilor lor de a formula generalizări obiective, de a face o analiză ştiinţifică, în spirit marxist-leninist, asupra etapelor de dezvoltare a artei sovietice, în domeniile respective de creaţie. Îmbucurător este şi faptul — s-a arătat în raportul plenarei — că în diferite republici sovietice critica de artă a trecut în ultima perioadă la editarea unor monografii, cuprinzînd analize ample despre diferite genuri de lucrări de artă, apărute în anumite perioade istorice şi zone etnografice. Acest fapt se datoreşte în primul rînd activităţii pe care o desfăşoară sectoarele speciale de artă ale Academiilor Naţionale din republicile unionale ale Uniunii Sovietice. Astfel, au putut să apară în ultimii ani, de pildă la Kiev, volumul: « Pictura ucrainiană sovietică »; la Taşkent: « Studii de artă plastică uzbecă »; la Minsk: « Sculptura sovietică bielorusă » etc.

Vorbind despre spiritul de partid care stă la baza întregii activităţi a criticii de artă sovietice, raportul Plenarei a recomandat tuturor lucrătorilor din acest domeniu să combată cu hotărîre şi fermitate, în munca lor ştiinţifică, şabloanele şi rutina, să-şi formuleze cu claritate, ideile şi argumentele, de pe poziţii partinice, din perspectiva dezvoltării societăţii şi artei sovietice. Poziţia ideologică a criticii de artă sovietice s-a verificat şi mai bine în cursul luptei duse împotriva revizionismului contemporan. Prin presă şi în diverse dezbateri au fost aspru combătute tendinţele revizioniste. Această luptă rămîne şi în prezent ca unul din principalele obiective ale criticii de artă sovietice.

Raportul plenarei a analizat şi unele lipsuri care apar încă în activitatea criticii de artă sovietice. Au fost examinate, de pildă, manifestările dogmatismului în critica de artă, manifestări exprimate mai ales prin analizarea unilaterală a unor creaţii şi artişti. Multe articole de critică — s-a arătat în raport — se rezumă doar la enumerarea sau simpla descriere a lucrărilor expuse de artişti cu diferite ocazii. Alte articole, nici nu încearcă măcar să abordeze cel puţin unele dintre problemele legate de măiestria artistică pe care le ridică lucrările de artă analizate de autori. În această ordine de idei, raportul a accentuat şi faptul că istoricilor şi criticilor de artă din U.R.S.S. le revine o sarcină de mare răspundere şi în ceea ce priveşte studierea mai profundă a creaţiei realist-socialiste din ţările de democraţie populară, unde consolidarea noului este un proces foarte complicat şi diferit de experienţa plasticei sovietice. Această muncă va fi de folos creatorilor ce doresc a se informa cît mai amplu asupra fenomenelor artistice ce au loc în ţările lagărului socialist. Citind ca exemplu Republica Populară Romînă, raportul a arătat că organele de presă, inclusiv revista « Arta Plastică » din această ţară, acordă o mare importanţă problemei informării artiştilor şi publicului în ce priveşte mişcarea plastică de peste hotare.

În cercurile plastice sovietice problema stilului este viu discutată. În acest sens, atît articolul criticului de artă Natalia Dmitrieva, cît şi replica dată acestuia de către pictorul B. Ioganson, au stîrnit discuţii aprinse. Raportul plenarei a menţionat însă că problema stilului în arta sovietică nu poate fi rezolvată exclusiv teoretic, întrucît teoria poate sintetiza doar rezultatele efective ale practicei artistice, or, în prezent, există suficiente simptome caracteristice ale noului stil, în curs de formare. Însă discuţia începută pe baza articolului semnat de N. Dmitrieva, n-a putut da rezultatele scontate, deoarece atît autoarea articolului, cît şi unii participanţi la dezbaterea lui, au dat o interpretare limitată problemei stilului, pe care au considerat-o ca fiind doar o categorie a formei. Problema stilului poate fi rezolvată numai în strînsă legătură cu problemele fundamentale ale artei socialiste luate în ansamblul lor, cu poziţia ideologico-artistică a creatorului, cu rolul social educativ al artei în viaţa poporului.

De asemenea, tot criticii de artă sovietice — s-a arătat în raport — îi revine sarcina de a dezbate, şi clarifica, problema specificului naţional în arta realist-socialistă, după cum, unei analize ştiinţifice vor trebui să-i fie supuse toate manifestările artei contemporane mondiale, fenomenele ei negative şi pozitive, existente în arta ţărilor capitaliste. Această chestiune va trebui să fie tratată în articole critice curajoase, necruţătoare, ştiinţifice şi atotcuprinzătoare.

Raportul a fost categoric şi în ceea ce priveşte stilul articolelor de critică, limbajul lor, de multe ori anemic şi anost. Criticul de artă trebuie

să fie şi un artist al cuvîntului. Numai atunci el va deveni un intermediar autentic şi necesar între artă şi popor. Pe aceeaşi treaptă cu individualitatea creatoare a artistului plastic, trebuie aşezată şi problema individualităţii creatoare a criticului, iar în ce priveşte tendinţele unor redactori de edituri şi reviste, de a nivela şi şablona stilul criticilor de artă — s-a arătat în raport — acestea trebuiesc combătute cu tărie. Criticul poate şi trebuie să aibe preferinţe în artă. Însă el nu trebuie să confunde în mod subiectiv o creaţie individuală, preferată, cu tendinţele generale de dezvoltare a fenomenului artistic propriu-zis. Critica sovietică trebuie să se transforme dintr-o înregistratoare şi comentatoare a faptelor, într-o tribună activă de popularizare a operelor valoroase şi a mesajelor pe care le conţin aceste opere. Atît timp cît pe planeta noastră — s-a subliniat în raport — există două sisteme sociale cu ideologii diferite, criticii sovietice îi revine datoria să lupte neîncetat pentru puritatea şi triumful ideilor noastre comuniste. Intransigenţa şi puterea de a convinge, priceperea şi clarviziunea de a privi în viitor, vor face din critica sovietică un participant activ la făurirea artei epocii comuniste.

După prezentarea a încă două rapoarte ale secretariatului Conducerii U.A.P. — « Despre revistele de artă plastică » şi « Despre noile volume consacrate artei plastice sovietice » — au luat cuvîntul numeroşi critici, cercetători de artă şi artişti plastici.

Unul din principalele obiective ale activităţii criticului — a spus *A. Feodorov-Davidov* — trebuie să fie lupta acestuia, alături de creator, împotriva prozaismului, descriptivismului, ilustrativului, în vederea reflectării poetice a vieţii. Numai în felul acesta va putea fi realizată educaţia artistică a poporului, prin mijlocirea artei. În cei 42 de ani de dezvoltare a societăţii socialiste sovietice — a subliniat A. Feodorov-Davidov — s-a format un nou tip de artă, diametral opusă celei vechi. Imediat după Revoluţia din Octombrie, arta a devenit o problemă de stat. Dacă în primii ani după Revoluţie caracterul popular al artei îşi găsea expresia fie în acţiunile de masă, fie în abundenţa afişelor, sau în încercările artiştilor de a ieşi din salon în stradă, perioadă în care se afirma că: « Străzile sînt penelul, iar pieţele — paleta », astăzi însă, cu totul altfel se manifestă caracterul popular în creaţia artistului sovietic, care a înţeles să-l prezinte în dezvoltarea sa istorică-concretă. În primii ani ai puterii sovietice caracterul popular al artei era exclusiv obiectiv. Astăzi însă, cînd componenţa cadrelor de artişti s-a schimbat, cînd în artă au intrat masiv fii ai poporului, cînd se dezvoltă în masă arta amatoare, caracterul popular al creaţiei devine nu numai obiectiv, dar şi subiectiv. Acum 15 ani un grup de critici (M. Neiman, A. Cegodaev şi B. Veimarn) şi-au propus să ne înfăţişeze istoria artei sovietice nu ca pe o luptă purtată de diferite grupări artistice, ci ca o înlănţuire logică, a fenomenelor artistice, izvorîte din însăşi dezvoltarea treptată a realismului socialist. Acest lucru — atît de firesc acuma — părea atunci, o adevărată descoperire. Ce ne-a demonstrat însă pavilionul sovietic de la Expoziţia ţărilor socialiste deschisă la Moscova? Incontestabil, că, cea mai vie şi distinctivă trăsătură a artei realismului socialist, este multitudinea şi varietatea formelor naţionale de exprimare. În arta Republicii Democrate Vietnam, a Republicii Democrate Germane, a Chinei Populare, a Romîniei şi Ungariei populare, am văzut o vibrantă fizionomie naţională a artei, ce contrazice net nivelarea anostă, dezindividualizarea naţională şi cosmopolitismul, atît de prezente în arta abstractă şi formalistă. Varietatea formelor artistice naţionale, ca principală lege a dezvoltării artei socialismului, şi-a găsit cea mai clară expresie în pavilionul multinaţional al artei popoarelor din U.R.S.S.

Criticul *A. Cegodaev*, în cuvîntul său, s-a ocupat cu o atenţie deosebită, de problema măiestriei criticii, a răspunderii ei faţă de arta sovietică şi de cultura artistică mondială, accentuînd necesitatea de a se găsi un limbaj adecvat de exprimare în critica de artă. Stilul anemic şi anost poate paraliza pînă şi ideile cele mai strălucite, a arătat A. Cegodaev. În ultimă instanţă, tema operei de artă poate fi una şi aceeaşi la foarte mulţi artişti. Însă, de fiecare dată, oglindirea ei poate căpăta o altă turnură — ori este adîncă şi inovatoare, ori insipidă şi anemică. Datoria criticii este să arate în ce măsură a izbutit artistul plastic să personalizeze ideile care l-au animat pe artist în făurirea operei, de ce a pus accentul pe o anumită formă de expresie, în ce constă forţa expresivităţii plastice aleasă de creator. Măiestria criticii trebuie să îmbine exactitatea ştiinţifică a analizei cu forţa emoţională şi inspiraţia poetică. Principalul constă în a reliefa aspectele cu adevărat esenţiale din opera de artă şi a le exprima atît de plastic şi de convingător, încît privitorul aflat în faţa operei de artă să o poată înţelege, aprecia, iubi. Cu cît se va întîlni mai des o asemenea transpunere a formelor vizuale în imagini literare, cu atît mai mult va creşte şi influenţa criticii şi a istoriei artei în conştiinţa publicului iubitor de artă. Criticii de artă îi revine marea răspundere de a nu uita niciodată, în numele *cui* şi pentru *cine* vorbeşte şi, ce anume propagă. Vorbitorul a subliniat netemeinicia acelei critici de artă care-şi propune, exclusiv, să evidenţieze doar părţile slabe ale unei opere de artă. Componentul principal şi cel mai dificil al criticii este de a demonstra perfecţiunea operei de artă.

Cunoscutul grafician *A. Goncearov*, vorbind despre importanţa plenarei U.A.P. din U.R.S.S., consacrată problemelor criticii de artă, a arătat, printre altele, că sarcina criticii nu este numai de a lăuda pe artişti, ori de a-i dădăci, închipuindu-şi că deţin monopolul asupra metodei realismului-socialist. Goncearov a spus: « Vreau să văd în critic un camarad, un tovarăş de arme cu care să făuresc acea artă cu care soarta sau împrejurările m-au învrednicit ». Stilul criticii — după părerea lui Goncearov — trebuie să fie la nivelul artei; pasionant, captivant.

Cunoscutul istoric de artă *M. Alpatov*, a obiectat împotriva acelei definiri a criticului ca fiind un « intermediar » (cum s-a menţionat în raport), între artist şi popor. Oare artistul nu se adresează direct poporului?, s-a întrebat M. Alpatov. Vorbitorul şi-a exprimat dezacordul cu afirmaţia, potrivit căreia, sarcina criticii este numai de a sintetiza ceea ce crează practica. Critica trebuie să se situeze în avangardă, să indice noi drumuri practicii artistice.

V. Kemenov, în cuvîntarea sa, a demascat iraţionalele divagaţii teoretice ale abstracţioniştilor. Ca şi acum o jumătate de secol, cînd V. I. Lenin îşi scria geniala sa operă « Materialism şi empiriocriticism » — a subliniat vorbitorul — scutierii spirituali ai burgheziei contemporane pretind că « materia a dispărut », şi deci realismul operează cu « vedenii », în timp ce abstracţionismul este expresia « realităţii superioare ». Să nu se creadă însă că abstracţionismul, fiind neacceptat de conştiinţa omului normal, se va autosuprima. Prea este mare capitalul investit în această « afacere » a claselor dominante din ţările burgheze pentru ca ea să dispară subit. În combaterea pseudoartei abstracţionismului, ca şi a altor curente moderniste, trebuie să dovedim tărie, consecvenţă şi o fermă principialitate — a precizat V. Kemenov.

Făcînd o amplă analiză a atacurilor revizioniştilor îndreptate împotriva metodei realismului-socialist, *M. Neiman* a arătat cît de grosolan a fost denaturată afirmaţia că artiştii sovietici ar fi renunţat la căutarea unor forme noi de expresie în artă şi la evidenţierea personalităţii lor creatoare. Este absolut clar — a subliniat M. Neiman — că fiecare nouă treaptă de dezvoltare a artei sovietice corespunde unei noi etape de edificare socialistă. Arta realist-socialistă poate fi identificată cu arta realist-critică numai de către cei ce nu vor să vadă saltul calitativ, esenţa inovatoare a artei realist-socialiste. Progresul inovator înregistrat de arta realist-socialistă faţă de realismul critic, derivă şi din faptul că realismul socialist şi-a propus să conceapă artistic, să valorifice un material viabil, absolut nou. Odată cu înnoirea materialului a fost înnoită şi forma de expresie. În tablourile pictorilor sovietici sînt multe reminiscenţe ale peredvijnicilor, dar în acelaşi timp sînt prezente procedee plastice necunoscute de arta rusă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Problema contemporaneităţii în artă — a arătat M. Neiman, — este problema reprezentării zilelor noastre de astăzi, a oamenilor, a năzuinţelor şi realizărilor lor măreţe, în fine, a bucuriilor şi tristeţilor, a planurilor noastre de viitor nutrite azi, a luptei pentru înfăptuirea lor. Sentimentul actualităţii însoţeşte organic arta sovietică chiar de la naşterea ei. El a devenit o tradiţie şi totodată o forţă motrice a artei sovietice. Oricum s-ar pune problema stilului contemporan, un lucru este cert: el nu poate fi creat artificial, el este indestructibil legat de viaţa contemporană, de ideile progresiste ale epocii, de forţele progresiste ale societăţii. În cuvîntul său, Neiman a mai subliniat şi un alt aspect, caracteristic dezvoltării artei sovietice: procesul creării, în artă, unui nou conţinut, proces asociat în permanenţă cu căutările unor noi forme de expresie. Astfel, recunoscîndu-se importanţa dominantă a conţinutului nu a fost neglijat nici caracterul activ al formei, care nu este numai un ambalaj al conţinutului — dimpotrivă, de caracterul formei, de gradul în care aceasta corespunde conţinutului depinde nivelul artistic al lucrării. M. Neiman a arătat că orice progres al artei depinde nu numai de dezvoltarea conţinutului, ci şi de dezvoltarea formei, de înlocuirea formelor de exprimare vechi, anchilozate, cu altele noi. Vorbitorul a amintit acele cuvinte ale lui Lenin din care se desprinde ideea că: o formă şubredă nu dă posibilitatea a se obţine un pas serios în dezvoltarea conţinutului. Înnoirea formei în artă este evident un proces mai lent şi mai complex decît înnoirea conţinutului. Unii critici însă exclud chiar posibilitatea creării de mijloace expresive noi, capabile de a constitui o epocă, aidoma descoperirii perspectivei, sau distonînd de limbajul plastic din sec. al XIX-lea. Experienţa celor 42 de ani de artă sovietică, ne arată că ne aflăm de fapt la începutul unui proces de dezvoltare, care inaugurează o perioadă artistică absolut nouă, în istoria civilizaţiei.

Referindu-se la existenţa artiştilor plastici progresişti din arta contemporană occidentală, care sînt influenţaţi de diferite curente decadente burgheze, *V. Zimenko* — redactor şef al revistei « Iskusstvo » — a arătat că este nevoie de mult tact şi atenţie pentru a-i ajuta pe aceşti prieteni să se debaraseze de păienjenişul modernismului, care frînează arta lor şi le stînjeneşte orientarea pe calea realismului. Iar combaterea consecventă a curentelor decadente burgheze, de către critica sovietică, poate fi de un real folos artiştilor progresişti, prinşi în hăţişurile decadentismului.

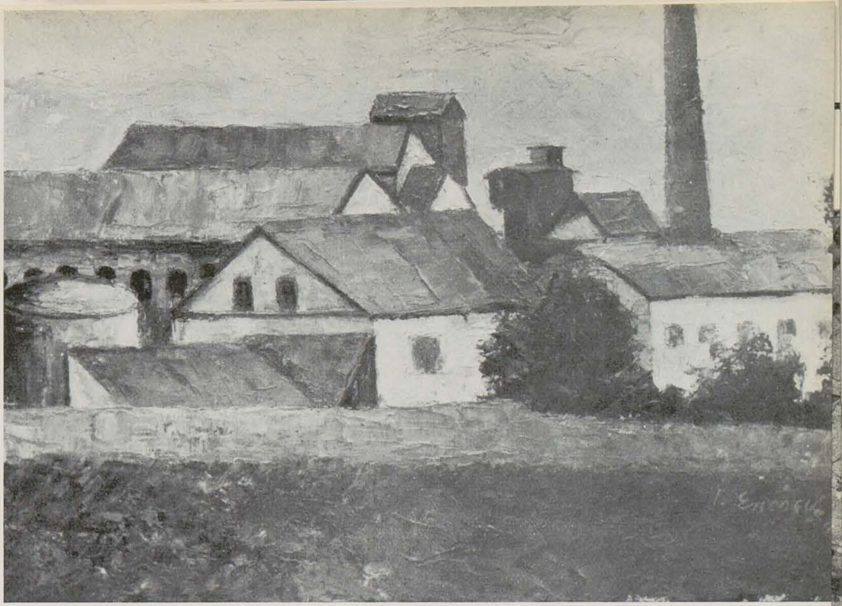
În cuvîntul său, istoricul de artă *I. Kolpinski* a analizat rolul important al criticii şi istoriei artei în viaţa culturală, spirituală, a poporului sovietic. Critica — a arătat I. Kolpinski — va putea ajuta efectiv pe artişti numai atunci cînd va rezolva obiectivul ei principal — dezvoltarea gustului estetic al publicului. Vorbitorul a subliniat foloasele continuării tradiţiilor criticii combative, practicată de marii democraţi ruşi, Belinski şi Cernîşevski, şi care se caracteriza, în primul rînd, prin contactul intim cu viaţa poporului. I. Kolpinski a mai arătat apoi că, în cadrul luptei împotriva naturalismului şi fotografismului în artă, a fost, uneori, uitat şi pericolul pe care-l prezintă formalismul şi decadentismul pentru creaţia artistică. Aceste curente sînt combătute oarecum unilateral, accentul căzînd pe abstracţionism; se neglijează însă manifestările lui intermediare, care au determinat, în ultima instanţă, apariţia abstracţionismului.

A 7-a plenară a Uniunii Artiştilor Plastici din U.R.S.S., la care au mai luat cuvîntul: P. Sîsoev, V. Prokofiev, G. Portnov (Kiev), M. Nadjafov (Baku), E. Melikadze, redactorul şef al revistei « Tvorcestvo » şi alţii, s-a dovedit bogată în învăţăminte şi în sugestii preţioase pentru critica de artă sovietică şi activitatea ei de viitor.

S. M.

CRITERII DE APRECIERE A ARTEI AMATORILOR

VASILE DRĂGUȚ



ION ENESCU, Peisaj industrial — *ulei*

În ultimul timp, manifestările artistice ale amatorilor — ale oamenilor muncii adică — s-au înmulțit în mod impresionant vădind nu numai imensele resurse artistice ale poporului nostru, dar totodată creșterea impetuoasă a revoluției culturale care transformă radical raportul dintre masele largi și cultură, devenită acum un bun al tuturor. Ținute în trecut departe de tot ceea ce însemna viața artistică, de literatură, de teatru, de muzică, de artă plastică, astăzi masele largi de oameni ai muncii au devenit nu numai însetate și exigente consumatoare de artă, dar se afirmă din plin ca talente făuritoare de artă nouă. Beneficiind de o statornică încurajare, arta de amatori s-a afirmat ca o parte importantă a vieții noastre culturale, înfăptuirile obținute pe linia valorificării energiilor creatoare de frumos ale maselor deschizînd perspective nebănuite pentru viața artistică viitoare.

ANA CONSTANTIN, Tînăr muncitor — *ulei*

Fenomen caracteristic pentru noile condiții de viață ale oamenilor muncii din țara noastră, mișcarea artistică de amatori este încă foarte tînără și desigur că sîntem departe de a aprecia amploarea pe care o va dobîndi în viitor. Problemele privind dezvoltarea și îndrumarea ei sînt numeroase și tocmai pentru aceasta o analiză atentă a lor este cu deosebire necesară. În acest sens vizitarea expoziției de artă plastică organizată de către Casa de creație populară a SPC, în cinstea celei de a 12-a aniversări a proclamării Republicii, a oferit o bună bază de discuție.

Expoziția a cuprins două sectoare: unul de fotografie și altul de artă plastică. Ocupîndu-ne în continuare de acest din urmă sector, vom remarca, din capul locului, că pictura a format majoritatea lucrărilor expuse, alături de care figurau cîteva lucrări de grafică și trei de sculptură. Întîmpinîndu-ne, așadar, cu strălucirea colorată a tablourilor în ulei, expoziția a prilejuit observația îmbucurătoare că în cele mai multe cazuri artiștii amatori au prezentat compoziții figurative și portrete, dovedind o indiscutabilă pasiune pentru înfățișarea omului în artă. Lucrări ca « Se pregătește inovația » de Sili Popescu, « Studenta » de Georgeta Crintea, « Tînăr muncitor » de Ana Constantin, « Studenta » de Georgeta Soare, « Ceferista » de Ștefania Orășanu și altele necitate aici, sînt demne de remarcat pentru seriozitatea și simțul răspunderii cu care privesc omul de astăzi, pentru frumoasele calități de exprimare evidențiate de o tratare plastică îngrijită. În peisaj, acuarelele Lianei Rafael, cu o vervă discretă, « vedutele » citadine ale Ștefaniei Orășanu, cu o construcție cromatică robustă, și mai ales luminosul peisaj industrial al lui Ion Enescu ne-au reținut atenția.

La grafică, Elena Bronițki (cu seria de linogravuri, ilustrînd « Cronica de familie » de Petru Dumitriu) și Mircea Milcovici (cu gravuri înfățișînd scene de muncă), iar la sculptură Nicolae Pușcașu (« Utemist ») și Mihai Croitoru (« Portret ») sînt de asemenea creatori merituoși cu certe posibilități de dezvoltare.

Dar, ceea ce ni se pare mai important decît trecerea în revistă a expozanților (deși, ca un omagiu pentru entuziasmul lor modest, ar fi poate necesară) este analiza globală a expoziției în aspectele caracteristice.

În primul rînd, o întrebare: se poate oare judeca o expoziție de artă a amatorilor sau o lucrare datorată unui artist amator folosind același aparat critic, aceleași exigențe ca cele destinate unei expoziții a artiștilor de profesie? Fără îndoială, nu.

Dacă operei unui artist de profesie i se cere să întrunească la cel mai înalt nivel un conținut bogat cu o măiastră formă, în creația unui artist amator apreciem în primul rînd exprimarea sinceră și spontană a realității — pe care artistul muncitor o trăiește nemijlocit — într-o formă în care cel mai prețios atribut este bunul gust, exprimarea fie și stîngace dar directă, răspicată, viguroasă. Mereu proaspăt, străin de tot ceea ce înseamnă căutare sterilă a unor forme « originale », ochiul muncitorului artist surprinde din viața înconjurătoare acele aspecte care-l emoționează și le transpune nealterat pe pînză sau în

lut. Robustă, neprefăcută, sensibilitatea sa se traduce în imagini a căror aparentă asprime nu poate ascunde bogăția sentimentelor, îndrăzneala aspirațiilor.

Dacă așa stau lucrurile — și credem că așa — siluirea bunului gust al muncitorului artist și îmbrăcarea lui în tiparele strîmte ale unor forme de împrumut nu se potrivește cu arta amatorilor.

Aceste reflecții ne-au fost prilejuite de o serie de lucrări din expoziția în discuție, lucrări în care este evidentă încercarea unor amatori de a mima arta maeștrilor sau — deosebit de grav — o falsă artă modernă, abordînd probleme de expresie nepotrivite cu posibilitățile lor, ba chiar neindicate. Apare evidentă această tendință, în lucrări ca « Portret » de Pătru Monea, poate — oricit s-ar părea de ciudat acest lucru la un amator — cea mai formalistă lucrare apărută pînă acum într-o expoziție colectivă. Portretul amintit înfățișează o femeie cu un obraz violet și cu celălalt ocru, proiectată pe un fundal în dungi arbitrar colorate. Aceluiași expozant îi aparține compoziția « Pe șantier » în care figurile muncitorilor — surprinse într-un moment de muncă pe care superficialitatea compoziției îl face neinteligibil — se îneacă în tușele mărunte de culoare violet-albăstruie care învăluie întreaga lucrare. Tot tentația « modernului » este cea care a condus-o pe Ana Constantin — căreia dealtfel îi recunoaștem un viguros talent — spre folosirea unor rețete artificiale în « Hala turnătoriei », în care oamenii sînt sacrificați unor inutile efecte cromatice. Vrînd să imite probabil paleta pictorului Al. Ciucurencu, Vlad Vlădescu a încercat să redea o « Oțelărie », în care, însă, tentativa de a folosi o gamă cromatică dificilă, se soldează cu inconsistența figurilor care compun lucrarea.

Unor asemenea lucrări împopoțonate cu mijloace de expresie neasimilate le preferăm compoziții mai modeste ca pretenții dar de o savoare inedită în exprimare ca « Manifestație » de P. Baboia, « Constructori de nave » de Dumitru Mirea, « Joc de copii » de Ioana Pupăzan sau « Ucenică » de Aglaie Tătărăscu. Stîngăciile de exprimare sînt aici secundare în fața prospețimii de sentiment, a emoției autentice care caracterizează aceste lucrări.

Evident că problema cea mai importantă care intervine în discuția privind arta amatorilor este cea a modului de îndrumare a activității creatoare a acestora prin cercurile și casele de creație populară. Este indiscutabilă necesitatea de a ridica permanent nivelul cunoștințelor artiștilor amatori, dar, ținîndu-se seama de faptul că un artist amator este în primul rînd un muncitor legat de producție care, prin urmare, nu dispune de foarte mult timp pentru a-și ridica măiestria artistică, programul său de învățămînt artistic trebuie să aibe o desfășurare potrivită cu posibilitățile sale de asimilare, cu natura sensibilității sale, fără forțări de ritm care să provoace dezorientări în modul său de exprimare. Instructorii cercurilor de amatori — care în majoritate sînt artiști de profesie — nu trebuie să impună o anumită viziune și cu atît mai puțin nu trebuie să semene îndoiala în ce privește valoarea artei de amatori în raport cu cea cultă. Cu alte cuvinte, artiștii amatori trebuiesc feriți de marele pericol pe care-l reprezintă imitarea neîndemînatecă a artei culte, pastișa, diletantismul, în mijlocul cărora se pierde tocmai calitatea esențială a artei de amatori: bogăția de sentimente exprimate cu sinceritate și robustețe.

În condițiile vieții de astăzi, cînd în mod treptat, dispare diferența dintre oraș și sat, arta de amatori devine moștenitorul cel mai direct al tezaurului artei populare pe care îl îmbogățește cu valori noi. Cu alte cuvinte, arta de amatori ca primă treaptă de exprimare a posibilităților creatoare ale poporului nostru, trebuie să reprezinte termometrul efervescenței artistice populare.

Lipsurile înregistrate în această expoziție se datoresc în primul rînd îndrumării defectuoase și totodată faptului că sînt încă prea puțini muncitori care au fost atrași în cercurile de artiști plastici amatori. Atragerea unui număr cît mai mare de muncitori, considerarea valorii lucrărilor nu după criteriile artei profesionalismului ci după cele ale autenticului, ale forței de expresie, ale spontanului și ineditului, sînt căi sigure pentru a lărgi baza mișcării artiștilor amatori din țara noastră pentru îmbogățirea conținutului ei de viață.

Nu trebuie uitat că dacă marile valori artistice sînt opera maeștrilor, viața este făurită de muncitori și exprimarea ei, chiar mai stîngace, în lucrări de amatori, poate și trebuie să fie — într-un fel — o lecție pentru făuritorii de frumos. Pentru aceasta se cere însă o condiție: să fie pentru totdeauna asvîrlite peste bord pastișa și diletantismul.

LIANA RAFAEL, Schiță — piață — *acuarelă*

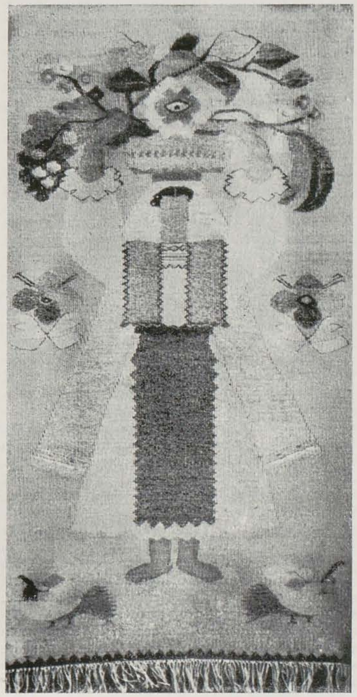
AURELIA GHIAŢĂ

Expoziţia de artă decorativă *Aurelia Ghiaţă*, organizată în noua sală a Fondului Plastic din Bd. Magheru, (inaugurată în toamna aceasta în acelaşi bloc cu vechile săli), a fost o manifestare artistică de reală ţinută şi o verificare a posibilităţilor multiple pe care le oferă creaţiei originale, arta aplicată.

Pentru oricare din vizitatorii acestei expoziţii s-a vădit cu acest prilej că, pornind de la exemplul marii tradiţii decorative a artei noastre populare şi mergînd pe linia indicată de artistul anonim (care a creat covoarele olteneşti şi scoarţa moldovenească, increstările in lemn ale porţilor monumentale de curte ţărănească, ori picturile populare pe dosul sticlei, ca să nu mai vorbim de broderii), se pot realiza, în acelaşi spirit, lucrări cu totul remarcabile, care nu valorează mai puţin, nici ca obiecte în sine şi nici ca gen artistic, decît operele de pictură ori de sculptură.

Caracterul artistic al obiectelor de artă decorativă aplicată socot că nu mai are nevoie să fie demonstrat astăzi, cînd politica culturală a ultimului deceniu şi jumătate, de la Eliberare încoace, a deprins o parte din publicul artei să vadă intenţia estetică expresivă în cadrul decorativului. Acolo unde acest decorativ este realizat cu mijloace majore, oferite de infailibilul gust artistic popular, valenţele sugestive de conţinut nu întîrzie să se facă văzute. Aşa se întîmplă şi cu lucrările de artă decorativă ale Aureliei Ghiaţă. Ele sînt în primul rînd ţesături de lînă, în genul covoarelor olteneşti, apoi broderii, cu motive de invenţie proprie, dar de inspiraţie de asemenea populară — mai mult moldovenească parcă — şi însfîrşit panouri de lemn, încrestat şi pîrlit de flacără repede pentru a da picturalitate figurilor reliefate, precum şi cîteva tăvi pictate în ulei pe dosul sticlei şi înrămate intr-un chip de asemenea caracteristic, în lemn policromat ori sculptat. Dintre toate, cele mai remarcabile sînt carpetele. Deşi cele expuse s-ar putea foarte cu greu numi « covoare », ele avînd, cu excepţia uneia, dimensiuni destul de reduse şi nedorind să fie altceva decît mici piese de tapiserie destinate împodobirii interioarelor, fie ca draperii, fie eventual ca huse de fotolii (în cazul în care s-ar industrializa producerea lor după prototipurile acestora), fie propriu-zis în calitate de tapiserie pentru perete, privitorul recunoaşte în ele stilul covorului popular romînesc. Compoziţia acestor carpete diferă, ca şi cromatica lor, despre care se poate spune că este de o aleasă calitate. Aurelia Ghiaţă, care în trecut a mai realizat asemenea lucrări, într-o gamă mult mai puţin epurată de violenţe şi mult mai puţin subtilă decît astăzi, a ajuns, şi sub raportul acesta, la o simplitate, marca bunului gust, la fel de remarcabilă ca a artistului popular a cărui lecţie o acceptă în chip voluntar. Unele din compoziţii, realizate de ţesătoare sub directa supraveghere a artistei, care le-a desenat şi a detaliat apoi cartonul iniţial pe măsură ce transpunerea în materialul definitiv înainta, sînt concepute ca nişte întreguri, altele sînt doar fragmente, mostre parţiale dintr-o eventuală compoziţie mai cuprinzătoare.

Sub raportul conţinutului, ele sînt de asemenea de importanţe diferite: de la carpeta care nu vrea decît să prezinte un cîmp neutru cu motive florale olteneşti, — legate doar prin ideea compoziţională, a unităţii plantei, cu flori de culori diferite, într-o viziune derivată într-o măsură şi din pictura de şevalet, şi pînă la povestirea care întruneşte personaje multiple şi le dispune în cîmpul carpetei după legile specifice ale covorului nostru popular, fără să aibă direct caracter narativ, ci realizînd în fiecare din detalii cîte un motiv ce poate trăi şi detaşat de celelalte (deşi împreună fac un tot deosebit de armonios) toate gradele intermediare sînt reprezentate. La invenţia acestor figuri, contribuţia creatoare a artistei se vădeşte cu precădere: ele nu mai sînt figurinele antropomorfe, schematizate cu atîta simţ al umorului, din covoarele vechi olteneşti; oricît de expresive, acestea sînt totuşi scheme. La Aurelia Ghiaţă, motivul decorativ inspirat de oamenii satului romînesc este dus pînă la cea mai nobilă stilizare expresivă. Tot ce se poate închipui ca mijloc de simplificare a unei figuri pornite de la o bază reală, de observaţie a atitudinilor tipice pentru ţărăncile regiunilor noastre subcarpatice, majestuoase în mersul lor măsurat, drepte, purtînd poveri pe creştet ori ulcioare în mînă, tot ce poate fi expresiv în schema mişcării copiilor ce vin cu florile de cîmp culese, a cailor pe care amazoane în port popular şi cu maramele desfăşurate în vînt, gonesc peste muncelele vîlcene ori jieneşti, a fost folosit de artistă pentru a fi consemnat într-unul sau altul din motivele folosite.



AURELIA GHIAŢĂ, Ţărancă purtînd un coş cu flori (creaţie decorativă în tehnica scoarţelor şi broderiilor romîneşti)

AURELIA GHIAŢĂ, Armonie de toamnă (creaţie decorativă în tehnica scoarţelor şi broderiilor romîneşti)

Cunoaşterea vieţii satului romînesc, a chipului şi siluetei muncitorilor pămîntului, este taina minunatei reuşite a artei Aureliei Ghiaţă, şi nicidecum folosirea vreunei reţete de atelier. Totul la ea e invenţie proprie, creaţie originală, în cadrul prestabilit al unei gramatici decorative strict limitate la legile genului, fără primejdioasele aventurări în compromisuri (care nu duc de obicei decît la nereuşite).

Expoziţia Aureliei Ghiaţă însemnează un pas pozitiv înainte pe linia creării unei arte decorative inspirate din creaţia populară. Ea e importantă pentru decorarea construcţiilor de interes obştesc, a căror zidire cunoaşte în ultimul timp un avînt atît de viu la noi în ţară; problemele noi pe care monumentalul le pune, vor fi, sîntem siguri, rezolvate la fel de bine ca problemele pe care artista şi le-a pus pînă azi, ale decorativului cu valenţe expresive, la proporţii de interior-locuinţă

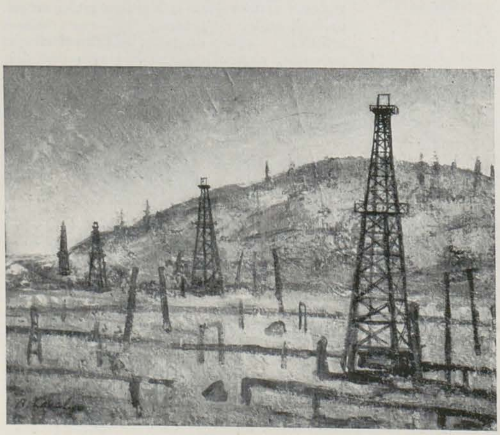
Aurelia Ghiaţă deschide la noi un drum pe care ar trebui să se angajeze mulţi artişti: acela al creării de prototipuri cu mare valoare artistică, de opere originale, în spiritul creaţiei populare, pentru multiplicarea prin metodele artizanale ale cooperativelor de producţie artistică meşteşugărească în serie, în scopul sporirii « cantităţii de frumos pe cap de locuitor ».

VASILE CONDURACHE

Despre sculptura lui Vasile Condurache, artist care a expus în capitală în octombrie 1959 pentru a participa apoi masiv la regionala ieşeană, am avut prilejul să ne spunem pe scurt părerea în presă. Principalul care ni se pare a sta la baza creaţiei lui Condurache este, în faza în care se află în prezent, mai

VASILE CONDURACHE,
Pe moşia boierului — *ghips*

puţin căutarea modului de a exprima un conţinut de idei prin mijloace adecvate acestui conţinut, cît căutarea unor conţinuturi care să se poată potrivi la exigenţele formei unei siluete globale a operei, existente în mintea artistului cu structura ei arhitectonică precisă, chiar mai înainte de a şti ce realitate va urma să îmbrace. Condurache este fără îndoială un sculptor talentat, cu o capacitate de invenţie remarcabilă şi cu un dar al organizării spaţiului, pe care puţini artişti îl au la nivelul acesta. Dar tocmai aceste calităţi, care ar putea sluji operei dacă metoda de creaţie adoptată de artist ar fi cea realistă, dacă, adică, el ar porni de la cunoaşterea realităţii la nevoia oglindirii ei şi nu de la nevoia organizării prestabilite a formei oricărei imagini, indiferent de ce realitate va oglindi ea, tocmai aceste însuşiri reale ale sculptorului, în loc să sporească preţul artei sale, i-l scad, mînîndu-l spre drumul căutărilor de limbaj, cînd limbajul vine de la sine dacă s-a clarificat pentru artist ideea operei, conţinutul ei de viaţă reală dictînd şi forma cea mai adecvată. În faţa muncitorilor lui Condurache, sudori, ciobani, mineri, etc., ai sentimentul că asişti la « actualizarea » şi « modernizarea » unor statui de mult reproduse în toate manualele de istoria artelor, la « reconsiderarea » tiparelor lui Michelangelo, lui Pajou şi lui Rodin ori Bourdelle cîteodată, la dotarea lor cu recuzita industrială modernă: compresoare, letcorn etc. Artistul se lasă în voia dorinţei sale de a include mişcarea corpului uman, din procesul muncii, într-o formă geometrică închisă, pentru a-şi concentra imaginea şi a o face expresivă. N-ar fi un drum de neluat în seamă, ba dimpotrivă, este remarcabilă sinteza arhitecturală pe care o dobîndesc unele scene (« Mulsul oii », de pildă), în care monolitul grupului este compus sugestiv, rezumîndu-se esenţialul mişcării în limite volumetrice precise. Dar lipsa de adîncire a expresiei feţelor umane şi un anume arbitrar într-o proporţionare a corpurilor lasă să transpară prejudecata formală de la care se porneşte. Cînd Condurache foloseşte procedeul acesta al înscrierii corpului uman în mişcare, într-o geometrie expresivă, calculată după capacitatea de sugestie a liniilor sale de forţă, şi asta doar *după* o perfectă cunoaştere analitică a realităţii înfăţişate, care a dictat ea forma aceasta, rezultatele sînt bune. Aşa este ţăranul care însămînţează moşia boierului, ciuchit la pămînt, oprimat de forţe care-i încovoaie şi zgîrcesc trupul, reducîndu-l literalmente ca volum, « lipindu-l pămîntului ». Metafora plastică este excelentă, silueta este expresivă din mai multe unghiuri, modelajul dramatic e mai adîncit, figura analizată psihologic. Condurache merge însă şi în « Barbu Lăutaru » şi în « Maternitate » pe schemele monumentale prestabilite ale arhitectonicii din sculptura altor epoci (primul amintindu-ne « guzlarii » balcanici, reluaţi de Meştrovici şi elevii săi, a doua hieratismul egiptean, corectat oarecît). Foarte adecvată pentru sculptura decorativă, această viziune rămîne însă deficientă cînd e vorba de o artă expresivă, realistă. Talentul lui Condurache, care a dat în colaborare cu V. Florea relieful înalt « Ştefan cel Mare şi plăieşii », ar putea depăşi aceste căutări formale, desigur, regăsind calea apropierii de viaţă, atunci cînd nu va mai porni de la amintiri livreşti, de la cazuri de falsă memorie, de la forme dinainte ştiute.



BRĂDUŢ COVALIU,
Peisaj petrolifer — *ulei*

BRĂDUŢ COVALIU

Un pictor interesant, care s-a afirmat în ultimii patru ani atît ca peisagist cît şi ca portretist şi autor de compoziţii inspirate de actualitate, este Brăduţ Covaliu, ale cărui lucrări trimise la Moscova în 1958, la Expoziţia ţărilor socialiste, au suscitat discuţii rodnice, folositoare artistului acestuia ca şi celorlalţi. Personalitate închegată, pictorul acesta tînăr

BRĂDUŢ COVALIU, Portret de miner — *ulei*

este deopotrivă un sensibil poet liric şi un sugestiv poet epic, lucru vizibil nu numai atunci cînd trece de la un gen la altul, de la peisaj la compoziţie, ci şi în cadrul aceleiaşi preocupări, predominant peisagistice. Avînd de pe acum o viziune lesne de recunoscut ca fiind *a sa* în peisaj, un lirism propriu, tradus într-o gamă cromatică personală, Brăduţ Covaliu abordează, pe lîngă peisajul intimist cu valenţe strict contemplative (care, însă e foarte frecvent în opera sa), şi peisajul vast, în care modificările aduse de munca creatoare a poporului ridică poezia implicată în privelişte la un rang epic. Trecerea de la peisajul industrial la compoziţie, (cele două scene din salina Slănic-Prahova sau şantierul de construcţii), relevează de asemenea o preocupare utilă a pictorului pentru capacitatea de expresie a atitudinilor tipice ale muncitorilor, deşi figurile sînt încă reduse a fi simple siluete în ansamblu, neadîncite fizionomic. În expoziţie nu se vedeau de data asta, tablouri compoziţionale de mare anvergură, ca acelea de la expoziţiile colective recente la care pictorul a participat. Prezenţa cîtorva portrete de muncitori, — dintre care dublul portret compoziţional intitulat « Mineri », mărturisind o grijă binevenită pentru tipologia oamenilor muncii, pentru chipul muncitorului de tip nou, din epoca noastră de construire a socialismului — ne permite să luăm cunoştinţă de metoda redării figurilor umane, în opera compoziţională a artistului acestuia, cu totul diferită de metoda folosită în peisaj; ea aminteşte

într-un chip destul de strîns muralul, pentru care Covaliu este dotat, dar şi unele influenţe mai puţin binevenite ale neorealismului italian. Cîteva portrete ca « Ţăranul din Oaş », de o nobleţe vrednică de un quattrocentist, rămîn piese de muzeu, ca şi unele peisaje, de o adîncime şi o claritate poetică egalînd operele lui Petraşcu, însă într-un stil ce nu mai e dator niciunui maestru, destăinuindu-ne aspectul adînc estetic al peisajelor, al celor petrolifere de pildă, cu mijloacele spontaneităţii şi lipsei de insistenţă în tratare, pe o temelie de construcţie interioară riguroasă a obiectului.

Ion Frunzetti

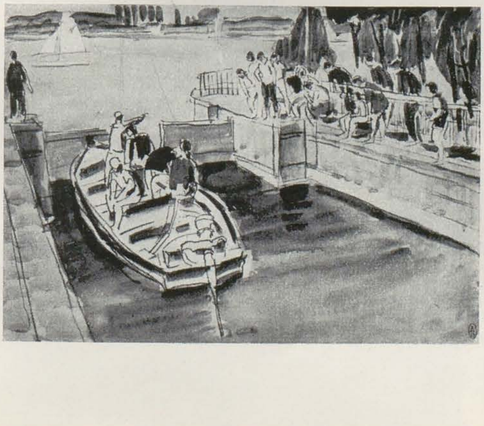
COSTIN IOANID

Aparţinînd unei familii de pictori ale cărei trei generaţii îmbrăţişează un secol de experienţă artistică, Costin Ioanid se poate prevala de o ascendenţă care, în felul ei, a contribuit la destinele unei întregi evoluţii. La capătul ei, creatorul de azi nu mai păstrează nimic comun cu trecutul. Viziunea înaintaşilor e dezisă de trecerea timpului şi de uimitoare prefaceri, cari fac din Costin Ioanid un pictor modern şi un martor al realităţii zilelor noastre. A-l defini în lumina recentei lui expoziţii e o sarcină mai puţin dificilă decît s-ar părea, ajutaţi, cum sîntem, de o personalitate care nu-şi ascunde virtuţile. Totul în pictura lui Ioanid converge spre sinteză, desenul laconic şi linia concisă (în acelaşi timp mobilă şi expresivă), ca şi pata intensă de culoare, rezumat lapidar al formei, exprimată prin jocul valorilor de lumină. Nimic de prisos, nimic discursiv în acest limbaj de perfectă omogenitate, spontan şi sincer, a cărui dezinvoltură păstrează neatinsă prospeţimea aspectelor din natură şi vioiciunea imaginilor. Căci Ioanid — asta trebuie subliniat — îşi alege subiecte în care varietatea nu modifică nimic din spiritul optimist, din atmosfera clară, purifiantă am putea spune, din nota de umor uneori, cu care le interpretează. Chiar şi o scenă de muncă, mai severă în pretenţii, mai obedientă la rigori, îşi află în pictorul nostru un evocator plin de nestînjenit lirism, în care propriul elan sufletesc se contopeşte cu elanul acţiunii reprezentate. Verva, nervul notaţiei, certitudinea tuşei şi mobilitatea contrastelor, (acele surprinzătoare alternări de colorit şi intensitate a petelor, aplicate cu justeţe, necontenit creatoare de viaţă), împrumută austeritate, acolo unde ea s-ar părea invocată, (căci munca presupune încordare, atenţie concentrată, conştiinţă a răspunderii), un caracter dinamic şi mobilizator. Şi deşi nu intră în adîncime (arta lui Ioanid e prea mult impresie şi joc al notaţiei spre a putea viza profunzimile), pictura aceasta vioaie, îmbietoare şi sugestivă, e ca o chemare lansată privitorului, căruia îi deschide ferestrele prezentului făcîndu-l să adere cu bucurie la realitatea din jur. Ochiul şi penelul lui Ioanid nu evadează din actualitate, ceea ce e un semn distinctiv al timpului şi meridianului nostru. O consemnează alert, ca un reporter avid să participe, să cunoască şi să transmită, dar foarte atent la calitatea expresiei, la raportul termenilor de limbaj. Ingeniozităţile sale rămîn cele ale unui artist şi soluţiile aflate ocolesc deobicei simplul efect al abilităţii. Folosirea inteligentă şi sensibilă a albului în imagine ne oferă o dovadă, şi justeţea raporturilor de valori indică prezenţa studiului versat. Ioanid e un admirabil conturator de atmosfere locale, perspicacitatea lui defineşte exact deosebirea între molcoma Tulce şi mai agitata Constanţă, diferenţa lor de ritmuri, de desfăşurare arhitectonică, de cromatică a luminii. Uneori, imaginaţia lui Ioanid combină simplificînd; în astfel de cazuri ne întîlnim cu fanteziste privelişti ale Constanţei care se sustrag fidelităţii faţă de model, fără a pierde totuşi nimic din specificul notelor enunţate mai sus. Alteori, ca în interiorul de atelier, formele s-ar voi poate mai clar definite, deşi nici aici nu lipsesc în general virtuţile proprii operei lui Ioanid, privită în întregul ei. Spirit sagace, pictorul e cîteodată un fin ironist. Vedem atunci cum amuzat şi bonom — în cadrul unei viziuni în care picturalul continuă să predomine şi în afara oricărei tendinţe spre caricatural — penelul său fixează rapid grotescul unei situaţii (« La fotograf »). Mai rar, ca în tabloul « La clacă », atenţia lui poartă asupra seriozităţii momentului, atmosferei de ansamblu, a prezenţei tăcute şi concentrate a ţărăncilor. Asemenea altor imagini, şi aici coloritul viu, alternat cu lucirile albului animează scena.

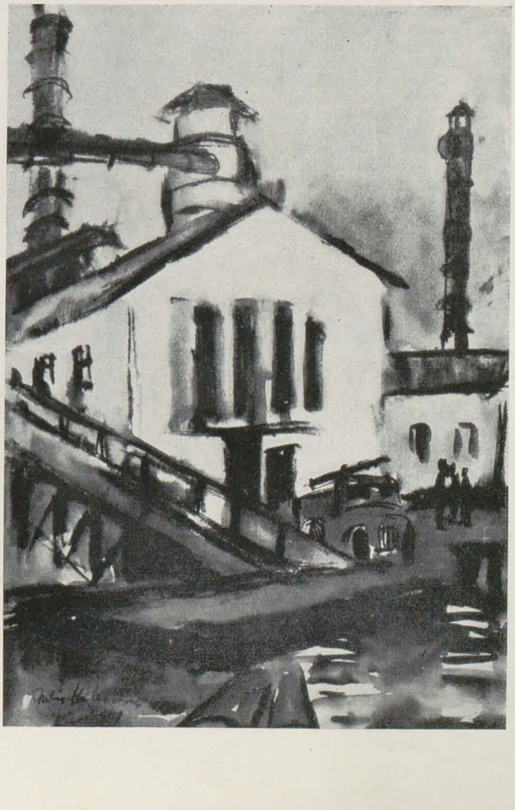
Interesul pentru lumea satelor, cu respective sugestii stilistice desprinse din folclor, ni-l comunică şi cele cîteva sculpturi prezentate de Ioanid în aceeaşi expoziţie. Aici, fireşte, stilizarea urmăreşte în primul rînd impresia de monumental, de statuar, elementul static fiind cel predominant. O notă arhaică, sau mai degrabă una surprinsă în chiar micile figurine de ceramică populară — dacă nu pur şi simplu în proporţionatele profiluri ale ulcelelor — pare să definească aceste sculpturi policrome, ingenios armonizate, cu o sobrietate de colorit ce nu pierde în rafinament şi prospeţime acolo unde cîştigă în rusticitate şi voit primitivism, înţeles nu ca o manieră, ci ca o apropiere de spiritul creaţiei populare. E o viziune mai discretă decît cea a picturilor şi acuarelelor, mai temperată de plenitudinea volumelor şi fermitatea construcţiei, deşi, nici aici, în modelajul nuanţat al formei, patinate de culoare, nu lipsesc preferinţele artistului pentru subtile jocuri cromatice şi de lumină. El ştie în acelaşi timp — în cadrul unei ostentative stilizări ce caută mai mult tipicul decît individualul — să sublinieze nota de caracter al personajului, acea mîndrie şi demnitate proprii ţăranului romîn.

Expoziţia lui Costin Ioanid pune în valoare, cu resurse de apreciabilă sugestivitate, simplitate şi lirism, realizările recente ale unuia din talentaţii artişti ai generaţiei contemporane. Am fi fost totuşi mai severi cu el, mai puţin dispuşi să scoatem în relief aproape numai ce e bun, dacă, vizitînd atelierul acestui pictor al bucuriilor solare, n-am fi observat că ultima lui

COSTIN IOANID, Ecluză în Parcul Stalin — *acuarelă*



IULIA HĂLĂUCESCU, La fabrica din Vaduri — *acuarelă*



IULIA HĂLĂUCESCU, Deasupra barajului — *acuarelă*

manifestare se inscrie ca o încercare pe drumul unor căutări ce vizează o pictură monumental decorativă legată de tradiţii folclorice. Nu ştim dacă experienţa îi va reuşi. În stadiul actual, orice concluzie este prematură şi tocmai pentrucă lucrările pe cari a înţeles să le expună ilustrează cel mult o etapă intermediară, ne ferim de aprecieri categorice. Aşa cum se prezintă în ultima lui expoziţie, arta lui Ioanid este în primul rînd o artă a agreabilului; ea îndeplineşte o funcţie necesară, asemănătoare muzicii uşoare pe care nimănui nu i-ar veni în gînd s-o ostracizeze sau să-i pretindă rezonanţa gravă şi profundă a concertelor lui Bach.

Radu Bogdan

IULIA HĂLĂUCESCU

Din anul 1954 încoace, pictoriţa Iulia Hălăucescu din Piatra Neamţ expune cu regularitate lucrări de grafică şi ulei, în cadrul expoziţiilor republicane sau interregionale. În plus, ea a avut pînă acum şi trei expoziţii personale, deschise în capitală, în anii 1955, 1956 şi 1959. Cu aceste prilejuri Iulia Hălăucescu s-a relevat ca un talent autentic, cu manifestări deopotrivă valoroase în compoziţie, portret, peisaj, natură moartă etc. Acordînd o atenţie deosebită conţinutului tematic al creaţiei sale, Iulia Hălăucescu abordează cu îndrăzneală subiecte noi şi interesante, inspirate din cea mai vie actualitate. În acest scop, ea purcede la investigarea locurilor unde munca trasformatoare a naturii, pe care o desfăşoară în asalt constructorii socialismului, se reliefează mai pregnant — acolo unde se deschid marile şantiere ale construcţiilor socialiste din patria noastră. Şantierul Hidrocentralei « V. I. Lenin » de la Bicaz, constituie de ani de zile sursa principală de inspiraţie a acestei pictoriţe.

Pe linia unor asemenea preocupări artistice s-au inscris, într-o anumită măsură, şi acuarelele pe care Iulia Hălăucescu le-a expus către sfîrşitul anului 1959, la Bucureşti, la Galeria de Artă din Calea Victoriei. Neîndoios, Iulia Hălăucescu este înzestrată cu un robust şi viguros talent plastic, are ochiul în bună parte format şi mîna exersată, ca şi darul rar de a picta uşor şi repede; mişcarea, verva, spontaneitatea — sînt astfel trăsăturile mijloacelor sale de expresie, prin intermediul cărora pictoriţa reuşeşte uneori să fixeze aspecte caracteristice ale subiectului, să le expună nuanţat, cu nerv şi vioiciune. Fantezia sa coloristică se remarcă mai cu seamă în domeniul acuarelei, tehnică în care Iulia Hălăucescu lucrează cel mai mult, privind, mai de fiecare dată, de la o anumită distanţă motivul ales, şi notînd lapidar acele trăsături ce i se par a fi în măsură să-l caracterizeze cu pregnanţă. Imaginile sînt concepute astfel într-o reală bogăţie de culori, adesea în tonuri fluide, vaporoase, lumina învăluindu-le din belşug.

Intenţia Iuliei Hălăucescu de a oglindi în imagini artistice aspecte semnificative ale uriaşului proces de industrializare socialistă a ţării este meritorie şi demnă a fi continuată şi în alte lucrări. Pictate pe diferite meleaguri, acuarelele sale au avut şi de astădată, ca în trecut, drept sursă de inspiraţie viaţa dinamică a şantierelor, pulsaţia muncii constructive. În această privinţă s-au remarcat mai cu seamă o serie de acuarele ca: « Fabrica de relon Săvineşti », « Aici se fabrică firele sintetice », « La fabrica din Vaduri », « Fabrica de beton », « Fabrica de ciment », « Se fabrică ciment », iar dintre lucrările înfăţişînd de astădată aspecte ale unor şantiere de construcţie, cele intitulate: « Deasupra barajului », « Se năruie stîncile pentru ciment ». Dar, multe alte lucrări expuse cu acest prilej (« Se toarnă beton », « La banda rulantă », « Fiica plutaşului », « De la şcoală », « Prietenele » etc.), deşi au fost închinate unor subiecte interesante, cu încercări variate de exprimare plastică, n-au avut darul să emoţioneze privitorul, să-i transmită un mesaj convingător; dimpotrivă, în marea lor majoritate, acuarelele Iuliei Hălăucescu au iscat nedumerire şi îndoială din partea publicului vizitator, faţă de realităţile la care făceau aluzie imaginile expuse.

Privite mai atent apărea clar că lucrările Iuliei Hălăucescu se opreau la aspectele exterioare ale unei scene sau ale unui motiv din natură, lipsind de astădată patosul lăuntric în interpretarea pictoriţei. Acuarelele sale recente erau tratate prea expeditiv, în trăsături prea sumare, mărturisind o excesivă pedalare pe virtuţi de meşteşug, însuşite şi exersate de pictoriţă dar cărora nu le-a sporit cituşi de puţin valoarea expresivă printr-o potenţare emotivă. Iată de ce gama coloristică este acum cenuşie, gravă şi rece, liniile dure, accentuate cu tărie, lăsînd impresia unei viziuni fără orizontul larg de altă dată, fără prospeţimea şi spontaneitatea caracteristică artistei. Culorile închise, prin care se accentuează de fapt, în numeroase cazuri, latura dramatică a unui tablou, nu sînt totuşi singura şi unica posibilitate de exprimare plastică a unei tensiuni şi dinamici interioare, cerute de un subiect, ci numai atunci cînd realitatea le reclamă la modul imperativ. Socotim a fi o exagerare şi o lipsă de discernămînt faptul că Iulia Hălăucescu oprindu-se asupra diverselor subiecte le-a pictat în aceeaşi gamă coloristică (excepţie făcînd doar o acuarelă mai veche: « Balet la Casa Pionierului »), uniformizîndu-le şi dramatizîndu-le astfel în aceeaşi manieră — prin intensitatea unor tonuri reci, întunecate, cenuşii. Multe din temele înfăţişate nici nu se pretau unei asemenea tonalităţi. Paleta sa din lucrările mai vechi reda cu mai multă autenticitate şi optimism creator, realitatea noastră socialistă. Mai mult încă, prezenţa omului muncii, a omului biruitor încleştat în luptă cu natura, pe care o cucereşte prin muncă eroică, apare în aceste acuarele zugrăvită destul de sporadic, întîmplător. Personajele sînt reduse la simple siluete, schiţate cu aproximaţie, plasate mai mult în fundaluri, ca elemente accesorii unei acţiuni sau unui ritm compoziţional. În schimb, utilajele, maşinile, clădirile etc., tratate ca nişte prezenţe pur plastice constituie în bună parte principalii « eroi » ai acuarelelor Iuliei Hălăucescu. Situînd pe acelaşi plan cu oamenii şi cu acţiunile lor de muncă creatoare uneltele, utilajele, peisajele, conferindu-le o valoare expresivă egală sau chiar favorizînd elementele imobile pentru necesităţi de compoziţie şi ritm, Iulia Hălăucescu riscă să-şi menţină arta la nivelul unor consemnări exterioare, lipsite de forţă comunicativă, de suflu emoţional, neconvingătoare pentru esenţa subiectului abordat. Şi în domeniul portretului, gen în care Iulia Hălăucescu dispune de reale posibilităţi, apar evidente tendinţe de superficializare în notaţie, artista nemaiîncercînd acum să meargă dincolo de înfăţişarea exterioară a modelelor. Revine, şi în acest domeniu, tentaţia pictoriţei de a se lăsa furată de redarea primelor impresii.

Concentrîndu-şi mai mult eforturile de a da viaţă unui subiect, trăind şi cunoscînd mai în adînc actualitatea noastră socialistă şi fenomenele ei semnificative, arta sa ar spori în profunzime. Şi atunci peisajul măreţ, epopeic, al Bicazului în construcţie socialistă, atît de drag artistei, şi-ar găsi în Iulia Hălăucescu un pasionat şi autentic poet.

Gh. Poenaru

GHEORGHE SPIRIDON, Betonişti (Bicaz) — *ulei*

GHEORGHE SPIRIDON, Construcţii (Bucureşti) — *ulei*

EXPOZIŢIA DE ARTĂ PLASTICĂ SPIRU CHINTILĂ ŞI PETRE BALOGH LA BAIA MARE

PETRE BALOGH, Tînără agronomă — *ghips aurit*

PETRE BALOGH, Mineri (compoziţie) — *plumb*

Organizarea expoziţiilor de artă plastică are o veche tradiţie în oraşul nostru, însemnat centru muncitoresc şi artistic. În trecut însă la Baia Mare se organizau doar expoziţii ale artiştilor locali, oraşul nostru fiind considerat un colţ îndepărtat şi înapoiat al ţării.

Astăzi în oraşul nostru se desfăşoară o viaţă culturală la înălţimea rolului său de important centru industrial-economic al ţării. O dovadă a faptului că nu mai sîntem un colţ izolat şi că luăm parte activă la viaţa social-politică şi culturală a ţării este şi aceea că la Baia Mare, prin grija forurilor competente, au fost şi sînt organizate expoziţii ale artiştilor din alte regiuni şi localităţi ale ţării. În felul acesta oamenilor muncii din Baia Mare li se dă posibilitatea de a-şi îmbogăţi cunoştinţele şi de a căpăta o mai bună orientare în problemele de artă, iar artiştilor noştri plastici, prilejul de a cunoaşte rezultatele muncii altor artişti.

Recent, au expus la Baia Mare doi pictori bucureşteni: Spiru Chintilă şi Petre Balogh.

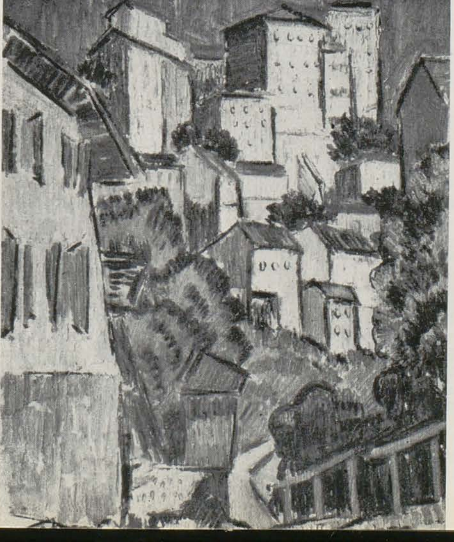
Spiru Chintilă, ale cărui reale calităţi de colorist ne sînt cunoscute, s-a prezentat cu un ciclu de peisaje. Putem spune că lucrările sale au constituit un jurnal al amintirilor călătoriei artistului în Bulgaria: străzi pitoreşti din vechiul Tîrnovo; aspecte din Koprivştiţa — un adevărat muzeu al arhitecturii populare bulgare; Plovdivul, cu case ce strălucesc în lumina soarelui; cartiere tătărăşti; Balcicul cu colibe pescăreşti şi Caliacra cu stîncile ei orbitoare în lumina soarelui. Vizitatorii expoziţiei au trăit alături de autor frumuseţile acestei călătorii, fiind conduşi prin locurile cele mai pitoreşti ale Bulgariei şi ţărmului Mării Negre.

Petre Balogh a făcut primii paşi în artă prin 1940, în oraşul nostru, şi acum, după atîţia ani, am avut bucuria să-l vedem din nou printre noi. Operele sale, executate în tehnici variate, îmbrăţişează o tematică largă. Artistul este preocupat de esenţa lucrurilor, de lumea spirituală, lăuntrică, a modelului, fie că reprezintă oameni de seamă din trecut (Ion Creangă, Ady Endre, Petőfi Sandor), fie eroi ai prezentului: mineri, ţărani sau metalurgişti. Compoziţii ca: « Muncitori victorioşi » în care cele şapte figuri formează un tot unitar; schiţa de compoziţie « Auschwitz » care constituie un act de acuzare împotriva teroarei fasciste — sînt lucrări capabile să transmită idei şi sentimente, capabile să emoţioneze.

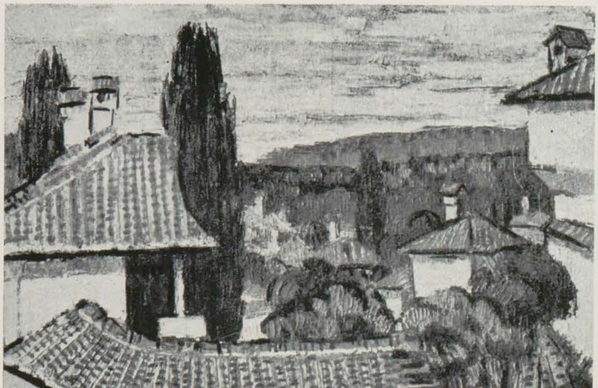
Iubitorii de artă din oraşul nostru vor păstra o frumoasă amintire expoziţiei celor doi artişti bucureşteni. Sperăm că şi alţi artişti plastici din ţară le vor urma exemplul şi vor organiza şi ei asemenea expoziţii-turnee în oraşul şi regiunea Baia Mare.

Elena Kovács
director al muzeului regional Baia Mare

SPIRU CHINTILĂ, Peisaj din Tîrnovo (R. P. Bulgaria) — *ulei*



SPIRU CHINTILĂ, Peisaj din Koprivştiţa (R. P. Bulgaria) — *ulei*



„ISTORIA ARTEI FEUDALE ÎN ŢĂRILE ROMÎNE"

VIRGIL VĂTĂŞIANU

Lucrarea profesorului Virgil Vătăşianu de la Universitatea din Cluj, « Istoria Artei Feudale în Ţările Romîne » vol. I, cercetează arta din perioada feudalismului timpuriu şi arta din primele două faze ale feudalismului dezvoltat, în volumul I autorul ajungînd cu studiile sale la primul sfert al secolului al XVI-lea şi cuprinzînd deci momente însemnate din înflorirea artei şi stilurilor în ţările noastre. Urmărind fenomenele artistice în toată varietatea şi amploarea lor şi căutînd adesea legăturile organice dintre ele, în cuprinsul epocii şi locului respectiv, în lucrarea sa de sinteză profesorul Virgil Vătăşianu stăruie deopotrivă asupra arhitecturii şi picturii, asupra sculpturii, mobilierului, argintăriei, miniaturilor şi broderiilor.

Un merit de căpetenie al cărţii este pasionata strădanie a autorului de a prezenta laolaltă toate produsele de artă cultă ale locuitorilor de pe teritoriul ţării noastre din perioada feudală, atît a celor romîneşti cît şi a celor maghiare, săseşti etc., precum şi o seamă din produsele artei de pe acest teritoriu, care au trecut frontierele, învederînd deci contribuţiile artei de la noi pe plan mondial. Se arată deci nu numai ceea ce am primit noi, în sintezele creatoare ale vechilor noştri artişti, de la alte popoare şi culturi, dar şi ceea ce am dăruit noi, la un moment dat, străinătăţii.

Desigur că nu uşoară a fost munca ştiinţifică a autorului de a sistematiza un material faptic atît de vast şi a-l încadra în ambianţa genetică şi cronologică a unor fenomene artistice foarte diferite, dat fiind condiţiile istorice în care acestea s-au dezvoltat, pe de o parte în Ardeal, iar pe de alta în Ţara Romînească şi Moldova.

Călăuzindu-se de principiile marxist-leniniste, potrivit cărora fiecărei faze de dezvoltare a bazei economice a societăţii îi corespunde o suprastructură specifică — în care însă fenomenul artistic, condiţionat, în ultimă instanţă, de factorul economic, are o « autonomie relativă », influenţînd, la rîndul lui, atît celelalte forme ale suprastructurii cît şi baza economică, fapt subliniat în special de Engels — autorul a legat în genere fenomenele artistice de întreaga suprastructură a epocii respective, şi a căutat să găsească « un numitor aproximativ comun pentru ritmurile nu totdeauna sincronice ale dezvoltării din cele trei provincii ale ţării noastre ». În genere, în periodizarea volumului său, autorul ţine seama de ambianţa suprastructurii din epoca respectivă, iar în ceea ce priveşte datarea unor monumente, a arhitecturii şi picturii lor murale, adesea argumentarea istoricului se bizuie pe condiţiile specifice vremii şi locului. Totuşi, ca o primă obiecţie de ordin general, se observă că profesorul Virgil Vătăşianu nu a legat îndeajuns de concret crearea operelor artistice de viaţa societăţii respective, şi de inerentele ei contradicţii sociale.

Referirile sale cu privire la rolul important al unor ctitori, ca de pildă Ştefan cel Mare, în timpul domniei căruia s-a produs acea închegare deplină a stilului arhitectural moldovenesc, sînt din păcate, destul de reduse. Istoriografia noastră mai nouă a studiat temeinic fenomenele sociale din timpul lui Ştefan cel Mare, iar acestea aduc preţioase lămuriri în ceea ce priveşte studierea dezvoltării artei din vremea lui Ştefan cel Mare, legăturile tot mai strînse ale domnitorului cu păturile populare, la fel ca şi asupra înfloririi picturii murale sau împodobirii cu fresce a întregului exterior al monumentelor din nordul Moldovei, de pe timpul lui Petru Rareş şi al sfătuitorului său, Grigorie Roşca.

E adevărat că autorul a căutat să facă, în expunerea ideilor sale, o legătură între arta cultă şi arta populară, însă a aplicat prea puţin teoria leninistă a celor două culturi, la elucidarea acestei probleme. Dacă ar fi urmărit mai stăruitor lupta şi contradicţiile dintre cele două culturi în sînul aceleiaşi societăţi, profesorul V. Vătăşianu ar fi găsit o explicaţie mai relevantă cu privire la canoanele oficiale şi lipsa de libertate, de care se loveau artiştii, proveniţi totuşi din rîndurile poporului, artişti care au adus uneori, în pictura murală mai ales, elemente din viaţa înconjurătoare, o tratare mai realistă a chipurilor, inspirată de oamenii vii din preajmă, acea introducere a unor elemente din literatura apocrifă, îndrăgită de popor, din basmele şi obiceiurile locale, vădind tendinţa de laicizare etc., toate acestea în pofida opreliştilor exercitate de clasele dominante.

Profesorul Virgil Vătăşianu face însă remarcabile analize asupra dezvoltării formelor artistice şi stilurilor, iar ipotezele sale îndrăzneţe pe care le supune discuţiei, în numeroase cazuri, sînt de natură a demonstra darurile creatoare ale poporului, inventivitatea şi puterea lui de sinteză, aspiraţia lui către cultură şi civilizaţie în grelele condiţii ale orînduirii feudale.

Într-o lumină nouă au fost expuse în volum arhitectura monumentelor din Ardeal, Ţara Romînească şi Moldova, formele sintetice ce le-a căpătat la noi stilul bizantin, romanic, gotic, cît şi influenţele artistice provenite de la alte culturi şi popoare, autorul scoţînd în evidenţă totodată şi caracterul original al unor elemente autohtone din creaţia poporului nostru, arătînd pe cît i-a fost posibil în stadiul actual al cercetărilor, dezvoltarea lor organică. Pe baza unor cercetări personale, profesorul V. Vătăşianu a putut să împingă mai în trecutul istoriei arhitectura moldovenească, cît şi stilul acesteia, care, pe vremea lui Ştefan cel Mare, cunoştea deja acea definitivare a trăsăturilor sale proprii în arta Moldovei. Cercetînd ruinele primei biserici de la Vatra Moldoviţei (de pe vremea lui Alexandru cel Bun) autorul constată prezenţa gropniţei — o încăpere în plus — despre care se credea că apare întîia oară la Mănăstirea Neamţului, ctitoria lui Ştefan cel Mare. Iată un exemplu prin care autorul a dovedit că, încă înainte de Ştefan cel Mare, arhitectura moldovenească se dezvoltase pe linia tipului său specific, care se va definitiva, şi va culmina, ca măiestrie, la Mănăstirea Neamţului. Această nouă descoperire schimbă multe din judecarea evoluţiei stilului arhitectural moldovenesc şi a cronologiei lui.

În noua sa lucrare, profesorul V. Vătăşianu îşi reactualizează ipoteza sa mai veche cu privire la problema derivării bisericilor din zid din cele de lemn — ipoteză neacceptată de alţi istorici ai artelor şi ai arhitecturii. Prin argumente noi şi exemple concrete autorul reduce sfera influenţei artei gotice cu privire la dezvoltarea stilului arhitectural moldovenesc, teză susţinută în trecut de G. Balş.

Şi în privinţa picturii murale, a frescelor, autorul face o seamă de consideraţii şi analize semnificative. Picturile de la Biserica Domnească de la Argeş sînt, în special, remarcabil analizate, şi deşi s-a scris mult despre ele, abia acum avem o privire monografică, plină de consideraţii stilistice, de disociaţii semnificative între contribuţiile « şcolii macedonene » şi « şcolii cretane ».

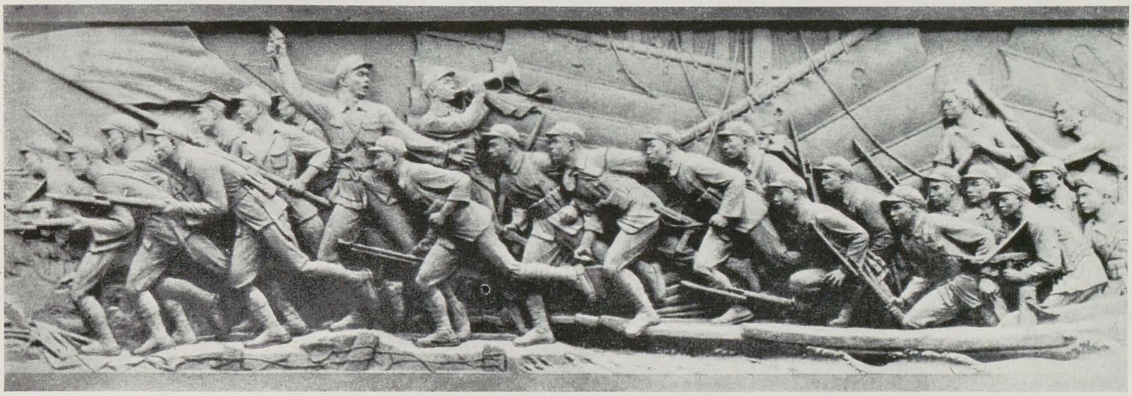
De o analiză mai puţin dezvoltată se bucură însă picturile murale moldoveneşti, ce sînt, uneori, rupte de evoluţia generală a stilului, care pe vremea lui Petru Rareş atinge o originalitate ce le asigură un loc de cinste în arta universală. Totuşi, şi aici datări mai logice, legături stilistice neobservate pînă acum, afirmarea sau dovedirea unor influenţe mai vechi venite de la bizanţ pe vremea lui Alexandru cel Bun şi de la formulele artei ucrainiene şi moscovite (pag. 802—804).

Nou şi deschizător de drum este şi gîndul autorului de a urmări în concret ipoteza din 1913 a lui Strzygowski cum că, la un moment dat, arta picturală moldovenească a influenţat arta murală de la Athos, ceea ce este probabil, cînd ştim de la alţi cercetători, printre care şi Kondakov, prestigiul de care s-a bucurat arta moldovenească a sec. al XVI-lea şi în Rusia, şi cînd se cunosc legăturile domnitorilor noştri cu Athos-ul, ca şi cu Rusia. Probabil că în volumul următor, unde va fi vorba de frescele din vremea lui Petru Rareş, influenţele exercitate asupra Athos-ului vor fi în mai mare măsură limpezite.

Avînd în materie de pictură moldovenească lucrări de sinteză mai vechi, ca acelea ale lui I. D. Ştefănescu şi Paul Henry (cum în arhitectură cele ale lui G. Balş), V. Vătăşianu a putut verifica temeinicia sau netemeinicia unor datări, analize iconografice şi de stil, aducînd lumini noi şi valoroase precizări, folosind metoda materialismului dialectic şi făcînd cercetări personale la faţa locului.

Lucrare bogată şi consistentă, reprezentînd strădaniile a 2-3 decenii de cercetări şi analize personale, precum şi o îndelungată redactare în spiritul ştiinţific al vremii noastre, primul volum din « Istoria Artei Feudale în Ţările Romîne » constituie o sinteză de bază pentru cercetătorii creaţiei poporului nostru.

Petru Comarnescu



LIU KAI-tziui (R. P. Chineză), Trecerea victorioasă peste rîul Iantzi (1952—1958), *basorelief*

ARTA SCULPTURII ÎN CHINA NOUĂ

LIU KAI-ŢZIUI
Vicepreşedintele Uniunii Artiştilor Plastici din China

Astăzi, în multe oraşe mari ale Chinei, adesea se poate întîmpla ca cineva, care nu a trecut de două-trei luni printr-un parc sau pe o stradă, revăzîndu-le, să nu le mai recunoască. Explicaţia o găsim în faptul că după proclamarea Chinei Noi în multe oraşe s-a desfăşurat, pe un front larg, construcţia urbanistică. În ţara noastră se construiesc astăzi, într-un ritm fără precedent, numeroase clădiri noi, de interes obştesc, case de locuit, parcuri şi scuaruri. În mod corespunzător se dezvoltă şi genurile artelor plastice — îndeosebi sculptura — menite să împodobească noile construcţii, parcuri şi străzi.

Odată cu creşterea nivelului de trai al populaţiei din întreaga ţară, s-a simţit necesitatea creşterii, atît cantitative cît şi calitative, a sculpturilor.

Marele număr al fruntaşilor în muncă, din toate ramurile de producţie, create în timpul furtunoasei dezvoltări a industriei şi agriculturii chineze, îndelungata şi eroica luptă revoluţionară a poporului chinez, bogata şi frumoasa viaţă a poporului noii societăţi, prietenia poporului chinez cu popoarele altor ţări, precum şi mişcarea de apărare a păcii în întreaga lume constituie un nou şi nesecat izvor de inspiraţie pentru lucrările sculptorilor chinezi, le oferă teme noi şi variate. Această diversitate tematică cît şi marea cerere pentru lucrări de sculptură umple de entuziasm pe sculptorii chinezi, care îşi folosesc toate cunoştinţele şi priceperea pentru a crea opere cît mai valoroase.

În China Nouă, un sculptor are într-o perioadă de 2-3 ani mult mai multe comenzi decît ar fi avut în China veche într-o perioadă incomparabil mai îndelungată. De aceea, după eliberare şi în special în ultimii trei sau patru ani, sculptorii chinezi, căutind să satisfacă cerinţele în acest domeniu, au creat numeroase lucrări strîns legate de viaţă. În domeniul monumentelor trebuie amintit monumentul eroilor poporului, ridicat în 1957 la Pekin, în Piaţa Tianianmen. Acest monument este împodobit cu 8 basoreliefuri înfăţişînd evenimente istorice, precum şi două basoreliefuri ornamentale care înfăţişează episoade din istoria luptei revoluţionare dusă de poporul chinez în perioada anilor 1840—1949, împotriva imperialismului şi a feudalismului, luptă care a dus la răsturnarea regimului reacţionar al gomindanului. Basoreliefurile sînt sculptate pe plăci de marmură de aproape 40 m. lungime şi înalte de 2 m. Pe aceste basoreliefuri sînt zugrăvite peste o sută de figuri omeneşti.

Opt sculptori chinezi, printre care şi autorul acestor rînduri, au lucrat la realizarea basoreliefurilor amintite. Ele sînt executate în stilul chinezesc clasic tradiţional, zugrăvind cu concizie şi claritate istoria revoluţiei chineze în ultimii o sută de ani.

În crearea chipului tinerei revoluţionare Liu Hua-lani, ucisă în sălbatice torturi — operă ce aparţine sculptorului Van Cijao-venem — artistul a folosit o formă şi o tehnică simplă şi clară, reuşind să redea emoţionant sentimentele eroinei, ceea ce face ca această creaţie să se bucure de o mare popularitate. Această statuie mărită şi executată în marmură va fi aşezată în regiunea natală a tinerei martire. Tinerii sculptori chinezi au creat de asemenea statui şi basoreliefuri în cinstea eroilor necunoscuţi ai luptei de la Tzintjousk (una din bătăliile din timpul războiului de eliberare), şi în cinstea eroilor chinezi necunoscuţi din rîndurile armatei de voluntari chinezi care au luptat în Coreea împotriva agresorilor americani; de asemenea, ei au creat monumente închinate prieteniei chinezo-sovietice, ca cel ridicat la Dalnii şi în numeroase alte provincii ale Chinei.

Dintre lucrările destinate pentru expoziţie, opera tînărului maestru Pan-he, « În anii de restrişte », s-a bucurat de unanima apreciere a opiniei publice. Tema acestei sculpturi este inspirată din viaţa grea de pînă la eliberare a ostaşilor din unităţile de partizani ale Armatei Roşii din China de sud. Mesajul pe care această impresionantă capodoperă îl transmite poporului este că ostaşii Armatei Roşii din China credeau neclintit în victoria finală a revoluţiei, chiar în timpurile cele mai grele.

Sculptorul Suani Siao-cen trăieşte în provincia Iunan, unde locuiesc multe minorităţi naţionale. El a văzut cu ochii lui viaţa nouă pe care eliberarea a adus-o acestor minorităţi naţionale. Nivelul lor de trai a crescut simţitor şi atît bărbaţii cît şi femeile, tineri şi vîrstnici, au căpătat posibilitatea de a învăţa carte.

Sculptorul, exprimîndu-şi sentimentele care l-au stăpînit în faţa acestor transformări, a creat lucrarea « Mama şi fiica învaţă să citească ». Această frumoasă operă arată de ce avantaje şi binefaceri se bucură astăzi minorităţile naţionale din China Nouă.

Nenumărate opere destinate unor expoziţii, săli de sport, cinematografe, teatre şi hoteluri, construite la Pekin şi în alte oraşe mari, au fost create de către profesorii şi studenţii Facultăţii de Sculptură a Academiei Centrale de arte plastice, a Academiei de arte plastice din provincia Djenzian, a Academiei de arte

PAN-he, În anii de restrişte (1957) — *ghips*

au inspirat, la rîndul lor, munca sculptorilor. Mulţi sculptori au încercat să înfăţişeze acest nou spirit prin figuri monumentale, în forme îndrăzneţe şi libere. O astfel de operă este sculptura « Vom da în lături munţii şi vom umple oceane », creată de un colectiv de cîţiva sculptori tineri.

Totuşi, dat fiind că aceste opere au fost create într-un timp scurt, stilul şi tehnica execuţiei lor este departe de a fi ireproşabilă şi sînt, desigur, încă multe lipsuri.

Sculptura chineză veche a creat multe opere minunate şi originale, bine cunoscute întregii lumi. Totuşi, în ultimii o sută de ani, din cauza feudalismului, a colonialismului şi apoi a regimului reacţionar gomindanist, sculptura chineză a decăzut ca de altfel toate celelalte arte. În oraşe erau puţine sculpturi sau nu erau deloc şi deseori sculptorii nu aveau ce lucra. Din aceste cauze explicabile istoric, sculptorii Chinei Noi nu au suficientă experienţă în munca de creaţie.

Odată cu crearea Chinei Noi, Partidul Comunist din China, Guvernul Popular şi masele largi populare au luat diferite măsuri pentru dezvoltarea sculpturii, datorită cărora odată cu o largă construcţie economică socialistă în industrie şi agricultură, arta sculpturii a început să se dezvolte, cum nu se dezvoltase niciodată înainte. În operele sculpturii chineze actuale, deşi se mai fac simţite unele imperfecţiuni artistice, deşi încă insuficient de diverse şi vii, se simte începutul unui stil mare şi îndrăzneţ — corespunzător ritmului intens al noii vieţi a poporului chinez.

Cea de a X-a aniversare a creării Chinei Noi a dat un nou impuls de entuziasm şi energie artiştilor. Astăzi în întreaga ţară sculptorii lucrează la crearea unor sculpturi pe diferite teme şi în stiluri diferite.

Datorită sprijinului Partidului Comunist şi al Guvernului Popular, inspiraţi de bogata şi frumoasa viaţă a poporului din China Nouă, învăţînd din vechile sculpturi chineze şi din minunatele lucrări de sculptură din alte ţări, în special din Uniunea Sovietică, sculptorii Chinei Noi vor crea cu timpul multe opere de artă remarcabile. În felul acesta, sculptura Chinei Noi se va îmbunătăţi într-un ritm rapid şi în viitorul apropiat va înflori cu o şi mai mare strălucire.

---

plastice « Lu Sin » în China de nord-est, a Academiei de arte plastice din Guandjon, precum şi de numeroşi tineri sculptori din atelierele de sculptură din Pekin şi Sanhai.

În aceste opere, maeştrii au înfăţişat nu numai variatele aspecte ale vieţii în China Nouă, dar au încercat, de asemenea, să creeze originale stiluri artistice, pentru ca operele lor să înfăţişeze mai viu noua epocă, înfloritoare, liberă şi fericită a poporului, să satisfacă cerinţele artistice ale maselor largi de oameni ai muncii chinezi. Iată un exemplu: în China veche se obişnuia să se coloreze statuile.

Această artă a fost dezvoltată de către sculptorii Djan Tjin-gu şi alţii, în lucrări ce reprezintă figuri în costume antice. Ei au executat aceste figuri în aşa fel încît să se preteze mai bine coloritului, reuşind să armonizeze culorile cu sculptura. S-au obţinut rezultate bune şi opera, în ultima ei formă, a căpătat un caracter specific nou, foarte accesibil maselor largi ale publicului.

Anul 1958 a fost anul marelui salt înainte în domeniul economic şi cultural al întregii Chine, stîrnind entuziasmul poporului chinez precum şi voinţa sa neclintită de a merge înainte. Acestе sentimente noi ale poporului

PROBLEMELE AFIŞULUI POLITIC ÎN U.R.S.S.

În decembrie 1959 a avut loc la Kiev o conferinţă unională consacrată actualului stadiu de dezvoltare a afişului sovietic. Cu acest prilej au luat cuvîntul reprezentanţi ai uniunilor de artişti plastici, scriitori, precum şi critici de artă, colaboratori ai editurilor etc.

Referatul U. A. P. din U.R.S.S. a fost prezentat de N. Denisovski.

După ce a trecut în revistă succesele afişului politic din anii Marelui Război pentru Apărarea Patriei şi măsurile luate ulterior pentru menţinerea unui înalt nivel artistic al afişului, raportul a analizat unele aspecte care mai grevează operativitatea şi eficacitatea acestora.

Denisovski s-a oprit şi asupra rolului pozitiv al Secţiei afişului de pe lîngă U.A.P. din U.R.S.S. şi Uniunile republicane. Una din primele măsuri ale secţiei a fost înfiinţarea unor colective de graficieni care s-au ghidat, la începutul activităţii lor, după planurile tematice ale editurilor. Ulterior, secţia s-a convins de ineficacitatea acestui sistem. S-a recurs la o largă descentralizare, care oferea graficienilor din diferite republici posibilitatea să oglindească în lucrările lor temele specifice ţinutului natal.

În urma iniţiativei graficienilor din Moscova a început să apară seria de « Agit — afişe », avînd ca scop restabilirea tradiţiilor « Vitrinei

— ROST » şi « Vitrinei — TASS », respectiv consemnarea operativă a temelor stringente ale actualităţii. S-a dus o campanie susţinută împotriva afişului zis picturalist, pentru a adînci o seamă de calităţi proprii genului — decorativitatea, laconismul expresiei.

Raportul a indicat cîteva lucrări reuşite ale genului. La recentul concurs instituit de Ministerul culturii al U.R.S.S. pentru cel mai bun afiş consacrat popularizării Hotărîrilor celui de a 21-lea Congres al P.C.U.S., au fost premiate afişul graficianului Karpovski: « Prin muncă eroică să înălţăm edificiul comunismului » şi al graficianului Koreţki: « Cîte s-ar spune, ce se face din cărbune », care dezvăluie într-un stil spiritual importanţa extremă a chimiei moderne în viaţa poporului. Interesant ca rezolvare este afişul pictorului Mitroşkin: « Trăiască prietenia sovieto-vietnameză ». Frăţia celor două popoare este simbolic redată prin amplasarea reuşită a doi arbori — bambusul şi mesteacănul rus. La fel de expresiv este afişul pictorului V. Ivanov cu imaginea plină de voinţă a albanezului hotărît să apere independenţa ţării. Denisovski critică în raportul său acele afişe încă tributare unui stil şablon, bazate pe gesturi şi atitudini grandilocvente, fără conţinut.

A fost amplu discutată activitatea Editurii « Plastica » din Kiev. Printre afişele excelente lansate de editură se află şi acel al graficienilor I. Mohor şi O. Terentiev: « Comunismul este tinereţea lumii şi tineretul îl va făuri ». La alte cîteva interesante afişe se poate imputa numai lungimea excesivă a textelor. S-au definit apoi caracteristicile afişelor editate în Kazahstan, Kirghizia, Estonia, Letonia, Lituania şi alte republici.

O bogată activitate a desfăşurat « Agit — afişul » din Moscova. Pentru propaganda cifrelor de control ale septenalului au fost lansate 38 afişe, a Hotărîrilor celui de al 21-lea Congres al PCUS — 22 afişe, a realizărilor eroilor septenalului — 15, a hotărîrilor Plenarelor din iulie şi decembrie ale CC al PCUS — 16 afişe.

Declaraţiile incisive şi spirituale ale lui N. S. Hruşciov au oferit acestui colectiv infinite posibilităţi de creaţii satirice care demască pe revizionişti — slugi ale burgheziei, ori înfierează practicile unor planificatori birocraţi şi conservatori ce folosesc metode anacronice în rezolvarea problemelor economice locale. Multe afişe sînt consacrate vizitei şi discursurilor lui N. S. Hruşciov în S.U.A.

Redacţia « Agit — afişului » este formată din 70 graficieni şi 25 poeţi şi scriitori. Printre ultimii se află S. Marşac şi A. Jarov, A. Bezîmenski, S. Vasiliev şi alţii.

Dorinţa colectivului este de a-şi extinde activitatea întrucît munca perseverentă în acest domeniu lărgeşte orizontul politic al graficianului, îl situează în avangarda constructorilor societăţii comuniste. Înfiinţarea unor asemenea organizaţii în toate republicile sovietice ar fi de natură, după cum spunea raportul, să stimuleze creaţia afişelor în U.R.S.S.

Al doilea colectiv puternic al U.A.P. din U.R.S.S. este « Creionul combativ » din Leningrad, care a avut un puternic rol mobilizator în anii războiului. Cele mai bune afişe ale colectivului au fost de curînd înmănunchiate într-un volum cu un tiraj de 50.000 exemplare de către Editura « Artistul din RFS Rusă ». Lucrarea exprimă sugestiv forţa şi amploarea economiei U.R.S.S.

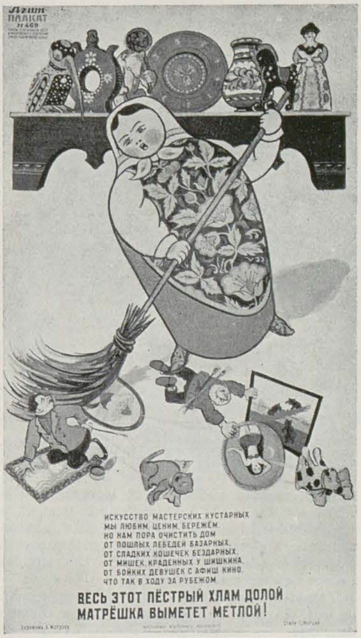
O mare atenţie se acordă afişului tematic cu cele mai variate implicaţii. Concludente sînt în acest sens afişele « Masă complexă » de pictorul Gusev, « Se apropie inspecţia » de graficianul Oboznenko şi altele.

Tema prieteniei popoarelor a fost inteligent ilustrată într-o serie de afişe concepute de colectivul « Creionul combativ » din Taşkent. Un mare succes l-a constituit şi apariţia albumelor « Paşii septenalului » în editura « Plasticianul sovietic ». Fiecare serie compusă din 13 afişe s-a tipărit într-un tiraj de 100.000 exemplare.

Denisovski a conturat în continuare sarcinile Comisiei de afişe a UAP din URSS, a secţiilor respective de pe lîngă uniunile republicane de plasticieni. Acestea trebuie să se transforme în centre de agitaţie şi propagandă, să abordeze cele mai de seamă obiective ale septenalului, problemele sectoarelor hotărîtoare ale construcţiei comunismului, să combată tot ce se pune în calea acestor obiective.

Raportul a fost urmat de numeroase discuţii. În timpul conferinţei, în sălile noului Pavilion de expoziţii din Kiev au fost înfăţişate cele mai bune afişe consacrate propagandei Hotărîrilor Congresului al 21-lea al PCUS. Multe lucrări au fost distinse cu premii şi diplome de onoare.

S. M.



A. MOROZOV, « Să apărăm arta populară[1] autentică de falsele producţii artizanale » — *afiş*

V. NARÎŞKIN şi M. ELŢUFEN, «Odihnă prelungită» — *afiş*

E. REZNIKOV, « Umbră deasupra Europei » — *afiş*

PROBLEMELE MUZEOGRAFIEI ÎN DISCUŢIA CONGRESULUI INTERNAŢIONAL DE LA STOCKHOLM

Cinci sute de conservatori de muzee, reprezentind 33 de ţări, s-au reunit în vara aceasta la Stockholm, în cadrul celei de a 5-a conferinţe generale a Consiliului Internaţional al Muzeelor (I.C.O.M.) .Manifestare trienală a specialiştilor în domeniul muzeografiei, această reuniune a căpătat o mai mare amploare prin numeroasele adeziuni pe care le înregistrează fiecare nou congres.

Tema conferinţei a fost: « Muzeele sint oglinzi. Potenţialul şi limitele lor ». Pentru deschiderea Congresului, Academia Regală Suedeză a oferit sălile sale.

Articolul publicat pe marginea acestui eveniment de Olga Fradisse în « Letres Françaises » remarcă succesul campaniei internaţionale a muzeelor din anul 1956, în vederea dezvoltării acestor instituţii şi a organizării de cadre. Înainte de război, în unele ţări, conservatorul nu era decit un « amator benevol »; astăzi se insistă asupra formaţiei sale tehnice şi toată lumea îşi dă seama că aportul individual al conservatorului este esenţial pentru bunul mers al unui muzeu. O comunicare specială a tratat despre profesiunea muzeografică.

Nivelul realizărilor obţinute pe tărîmul organizării muzeelor în U.R.S.S., unde numărul lor a crescut în 40 de ani de la 180 la 900, a constituit un exemplu de afirmare a poziţiei statului faţă de cultura artistică.

O conferinţă a fost consacrată schimburilor internaţionale de obiecte între muzee, chestiunea punîndu-se cu acuitate pentru acele ţări care nu posedă decit colecţii privind propria lor arheologie sau exponate care reflectă etapele supravieţuirii naturale a popoarelor respective. Ca exemplu au fost date ţările arabe şi parte din America Latină; oraşul Bombay din India nu posedă nimic european în muzeele sale, Haiti ar dori să cunoască arta europeană.

Neputindu-se oferi, pentru această acţiune de schimburi, capodoperele naţionale originale, se poate găsi totuşi modalitatea unor schimburi care să mijlocească reprezentarea artei europene. S-a emis o justă propunere în sensul de a se da în schimb ceea ce reprezintă « tipicul » şi nu « unicul ». O asemenea metodă se poate aplica în materie de arheologie, preistorie, artă populară, artă modernă şi ştiinţe naturale, folosindu-se şi posibilitatea de a se trimite mulaje şi reproduceri, organizindu-se totodată expoziţii temporare.

Congresul a constatat că indicii frecventării muzeelor de către public au crescut simţitor. În Franţa, după război, numărul vizitatorilor s-a dublat. Alte ţări dau următoarele cifre: Austria, de la 950.000 (în 1952) la 1.500.000; Republica Populară Polonă, de la 3,4 milioane (1949) la 4,4 milioane (1956); Olanda şi Belgia, de la 2,7 milioane (1950) la 5 milioane (1956); U.R.S.S., de la 26 milioane (1950), la 33 milioane (1956).

O altă comunicare s-a făcut cu privire la recenta înfiinţare de către UNESCO a centrului internaţional pentru păstrarea şi restaurarea bunurilor culturale. Această instituţie, cu sediul la Roma, şi-a început activitatea la 1 martie 1959, fiind un centru pentru coordonarea cercetărilor şi, în acelaşi timp, de formare a cadrelor.

Adunarea a numit ca preşedinte al I.C.O.M-ului pe Philip Hendy, director la National Gallery din Londra.

★

Lucrările conferinţei au cuprins şi o comunicare în cadrul căreia pictorul norvegian Nesjar a expus punctul de vedere al artistului faţă de muzee. Revendicările sale au fost: cit mai puţine vitrine cu putinţă (ceea ce a produs rumoare printre conservatorii prezenţi la comunicare), săli odihnitoare, fotolii confortabile, însoţitori sau paznici îndatoritori!

În afară de aceste exigenţe artistul a făcut şi propuneri practice ca: o prezentare impecabilă a operelor, prin vizionarea la un loc a unor mai puţine obiecte. De asemenea, pictorul norvegian a recomandat să se inlesnească vizitatorilor « surprizele emoţionale » prin vizionarea în mod izolat a unei capodopere.

O altă şedinţă a fost consacrată subiectului: « radiofilm-televiziune şi muzee». Televiziunii, mai mult decît filmului, s-a arătat în această şedinţă, îi revine cu precădere un rol imens în popularizarea colecţiilor muzeale, cu observarea tuturor măsurilor de securitate a capodoperelor (atenţie la schimbările brusce de temperatură în timpul manipulării şi transportului; preferarea luminii reci).

Conferinţa s-a bucurat şi de organizarea de către Muzeul Naţional din Stockholm a unei expoziţii prezentind unele procedee folosite de muzeele suedeze pentru studiul şi conservarea obiectelor de artă. Acţiunea nefastă a luminii a fost exemplificată printr-o tapiserie de Beauvais în întregime decolorată precum şi de alte obiecte spălăcite după 20 de ani de expunere.

Lucrările celei de a 5-a conferinţe generale a I.C.O.M.-ului au fost urmărite cu viu interes atit în partea lor de dezbateri şi comunicări cit şi în cadrul demonstraţiilor practice pentru schimburi de experienţe oferite de muzeele gazdă.

J. D.

Serviciu de cafea din ceramică; produs al cooperativei de ceramică din Kozlany

EXPOZIŢIA DE STICLĂRIE, CERAMICĂ ŞI TEXTILE DIN REPUBLICA CEHOSLOVACĂ

Expoziţia de sticlărie, ceramică şi textile, din Republica Cehoslovacă, care a fost deschisă în sălile Dalles, a reprezentat o demonstraţie elocventă a rezultatelor pozitive la care pot ajunge eforturile unite ale întreprinderilor de stat şi ale artiştilor creatori, în realizarea unei arte valabile, pusă în slujba omului nou, în care utilul şi frumosul. îmbinate în mod armonic, tind să corespundă noilor condiţii de trai pe care le asigură societatea socialistă. La ridicarea nivelului de trai al oamenilor muncii, cultura şi artele au fără îndoială, un rol extrem de important.

În ceea ce priveşte artele plastice, trebuie menţionat, că nu numai operele de artă din muzee şi expoziţii contribuie la formarea gustului artistic al maselor largi, ci, într-o mare măsură, şi obiectele mărunte care sînt în contact permanent cu traiul cotidian al omului, obiecte aflate în locuinţă şi în afara locuinţei acestuia. Prin colaborarea directă cu producţia industrială, prin rezultatele practice pe care arta le aduce în viaţa cotidiană, prin calitatea acestei arte, artistul contribuie efectiv la ridicarea nivelului cultural al întregului popor.

Dintre artele aplicate, fără îndoială că arta în care Cehoslovacia excelează este aceea a sticlăriei. În domeniul fabricării şi prelucrării sticlei, Republica Cehoslovacă ocupă unul din primele locuri din lume.

Fabricarea sticlei, pe teritoriul Cehoslovaciei, datează din cele mai îndepărtate timpuri ale evului mediu (sec. VIII şi IX), iar cristalul de Boemia îşi cunoaşte celebritatea în toată Europa de aproape trei sute de ani, din epoca de înflorire a barocului. Evoluind odată cu societatea, sticlăria cehoslovacă a suferit influenţe, şi, mai ales, a influenţat, la rîndul ei, centrele cele mai importante de sticlărie ale timpului, printre care se pot cita şi atelierele veneţiene din Murano.

Inovaţii tehnice au influenţat aspectul estetic al sticlei, făcînd-o să atingă anumite culmi. S-au putut constata însă şi momente de stagnare, ba chiar regres în evoluţia fabricării sticlei, şi anume perioada de dominaţie a burgheziei, cînd producţia capitalistă se dezvolta în dauna calităţii artistice, scoţînd pe piaţă piese de valoare mediocră.

În primul deceniu al secolului nostru, gruparea artistică « Artěl », care a luptat împotriva rutinei, a reînviat dragostea pentru meşteşugul artistic, pentru instaurarea bunului gust în producerea obiectelor destinate vieţii de toate zilele. Cu prilejul Expoziţiei internaţionale a artelor decorative de la Paris în 1925, Cehoslovacia s-a afirmat printre primele ţări participante.

Începînd din 1945, după eliberarea Cehoslovaciei de sub jugul fascist, arta sticlei a cunoscut un nou avînt. S-au creat diferite centre, fiecare avînd anumite specialităţi legate de aceeaşi artă. Tehnica sticlei incizate, cristalul şlefuit, sticla colorată cu pămînturi rare, se concentrează la Karlovy Vary. Cristalul presat, lustrele, cristalul de plumb, se prelucrează la Novy Svět, Zelesni Brod, Novy Brod, Kamenický Šenov şi în special la Praga, prin înalta sa şcoală de arte decorative, care a contribuit la studierea noilor forme, ale noilor metode de decoraţie.

Pentru dezvoltarea artistică a sticlei de utilitate curentă, s-a creat în 1951 « Centrul artistic pentru industria sticlei ». În jurul acestui centru s-au grupat un mare număr de artişti plastici.

Noua orientare a dezvoltării creaţiei în domeniul sticlei, în Republica Cehoslovacă, se bazează, printre altele, pe cunoaşterea perfectă a tehnicii, pe studiul documentar al pieselor aflate în Muzeul de arte decorative din Praga, în care se află cea mai importantă colecţie de sticlărie din lume; de asemenea, dezvoltarea creaţiei se bazează şi pe studiile ştiinţifice din institutele de cercetări ale sticlei, şi, însfîrşit, pe aportul preţios pe care-l acordă acestui domeniu de creaţie activitatea catedrei silicatelor din Şcoala de chimie industrială din Praga.

Producţia actuală cehoslovacă se ocupă de toate ramurile de sticlărie existentă, din care vom cita pe cele mai importante: sticla obişnuită de întrebuinţare zilnică: servicii de masă, pahare, vase, farfurii, butelii, flacoane, etc.; sticla cu caracter artistic: cristalul clasic de Boemia, care este o pastă de sticlă groasă, realizată pe bază de potasiu, absolut transparentă, gravată cu incizii profunde şi care se lucrează în toate tehnicile caracteristice. Cristalul de Boemia s-a creat din necesitatea de a imita avantajos cristalul de rocă, material rar în trecut, asemeni pietrelor preţioase. Cristalul pe bază de plumb este mai greu, însă mai puţin consistent decît cel de potasiu, avînd o particularitate interesantă în fenomenul de refracţie a razelor luminoase; este pus în valoare prin intalii puternice, care-i divizează suprafaţa; sticlele tonate în masă au un colorit cald, feeric, obţinut după vechi metode tradiţionale, grefate pe forme noi; sticla realizată în smalţuri transparente, auriturI, etc.; sticla modelată la cald direct în pastă, din care se plăzmuiesc şi micile figurine, siluete de oameni şi animale; sticlele întrebuinţate la iluminat: becuri electrice, tuburi de neon, fluorescente, reflectoare, constituie o importantă categorie, la care se pot adăuga şi sticlele refractare, trebuincioase menajului şi laboratoarelor, flacoanele şi fiolajele farmaceutice.

Lentilele optice se lucrează de asemenea cu atenţie deosebită. Din baghete de pastă de sticlă colorată se obţin obiecte de podoabă: nasturi, brăţări, mărgele, imitaţii de pietre preţioase.

În arhitectura şi construcţia modernă sticla îşi găseşte un loc deosebit de important, neîntîlnit în trecut. În noile formule de estetică arhitecturală, vitraliul începe să-şi recapete vechea importanţă. Nu este vorba aici de principiile vitraliului gotic, ci de noi sisteme de policromie sau de variaţie monocromă. Vitraliul modern, într-un ansamblu arhitectural, în care suprafaţa de sticlă depăşeşte pe cea a zidăriei, poate, prin culoare, înlocui fresca, după cum prin sablaj şi gravură poate ţine locul sgraffitoului. Acolo unde există o predominanţă a plinurilor, odată cu fresca, întrebuinţarea mozaicului din fragmente de pastă vitroasă este cunoscută de secole. Calitatea mozaicului de sticlă cehoslovacă poate rivaliza cu cea italiană. Sticla mai serveşte cu succes ca material de izolaţii, de asemenea la canalizare sub formă de ţevărie şi, pe zi ce trece, îşi găseşte, noi întrebuinţări. S-a spus, cu drept cuvînt, că sticla marchează puternic epoca noastră.

Conform programului propus, din multitudinea categoriilor enumerate mai sus, în Expoziţia de sticlărie, ceramică şi textile din R. Cehoslovacă — deschisă la Bucureşti — nu au figurat decît obiecte de uz comun şi cele cu un caracter artistic, obţinute printr-o impecabilă realizare în tehnică, formă şi decor. Obiectele de sticlă expuse au făcut parte din grupele sticlei sodofosfatice, ale cristalului şlefuit şi al sticlei presate. Serviciile de masă aparţin primului grup, unele din ele fiind recent premiate la Bruxelles. Obiectele au avut un aspect simplu şi elegant. Varietatea, puritatea şi frumuseţea formei s-a îmbinat cu o adaptare cît mai logică scopului pentru care au fost concepute. Printre lucrările remarcabile se înscrie pocalul înalt de sticlă transparentă pe care, cu un mare efect decorativ, se compune grafic un şarpe colorat în negru. Grupul sticlei presate a fost bine reprezentat în expoziţia cehoslovacă printr-o serie de vase pentru ţinut flori, într-o singură nuanţă sau în mai multe nuanţe coloristice, în care forma se îmbogăţeşte de asemenea printr-o faţetare în muchii, ingenios concepută. Masivitatea materiei presate, bogăţia acesteia prin diferite efecte de opacitate, vibraţii de bule de aer, tonuri profunde de culoare, îmbrăcînd forme de animale, constituie frumuseţea obiectelor din această categorie.

Serviciu de porţelan

JIRI HARCUBA, Farfurie cu ornament

Arta ceramicei îşi găseşte în Republica Cehoslovacă o mare dezvoltare datorită, în primul rînd, creaţiei populare cît şi vechii tradiţii a prelucrării porţelanului, meşteşug adoptat încă de la începuturile acestei tehnici în Europa. Ceramiştii cehoslovaci au fost printre primii care au deţinut secretul de fabricaţie al acestui nobil material. Piesele de ceramică din Expoziţia de la Bucureşti a R. Cehoslovace, se pot grupa în servicii de masă, de cafea, piese izolate, cupe, farfurii, platouri, boluri, vase de flori şi, în sfîrşit, creaţii de plastică mică. Vasele de flori, unele concepute să conţină numai o floare sau două, excelează prin căutări de forme sensibile, în ceea ce priveşte galbul propriu-zis şi raportul proporţional între diferitele elemente din care este compus vasul. Pentru a păstra cît mai nealterată puritatea formei, decorul se rezumă de multe ori la un singur sau maximum două tonuri de smalţ, sau la un desen uşor, într-o grafică lineară simplă. Cîteodată se obţin pete armonizate discret, aproape ton pe ton, formînd siluete de păsări etc.

Căutarea de forme noi cît mai simple, dar cît mai variate prin sensibilitatea lor, constituie o preocupare importantă a ceramicei cehoslovace. S-ar putea spune că, din acest punct de vedere, ceramica se situează înaintea sticlei.

În concepţia modernă a interioarelor, plastica mică sau bibeloul îşi are rolul şi locul său bine definit. Artiştii cehoslovaci au înţeles că vechile bibelouri, cu nuduri de prost gust, făcute în mare serie, sau cu subiecte pline de dulcegărie şi lipsite de orice semnificaţie, trebuie să fie înlocuite cu figurine care să reprezinte, în stilizări expresive, scene şi aspecte din viaţa cotidiană, atitudini înnobilate prin simplitatea lor, care, izolate sau în grupuri, să exprime realitatea.

În expoziţie s-au putut vedea cîteva statuete ce nu depăşesc 30 de cm. înălţime, plăsmuite în ceramică, de o policromie discretă, perfect armonizată. O statuetă reprezintă o femeie care brodează, o alta îşi aranjează ţinuta în faţa oglinzii. Un grup de femei stau de vorbă, iar într-un alt grup, artişti de circ îşi execută numărul lor acrobatic. Tot în această categorie se pot integra şi siluetele sportive ale scrimeurilor, realizate în porţelan alb de tip Meissen, lucrare premiată la Expoziţia Mondială de la Bruxelles.

După cum în sectorul de prezentare a sticlei am regretat absenţa vitraliului sau a mozaicului cehoslovac contemporan, tot astfel, am regretat lipsa din expoziţie a unor elemente ceramice din care să ne fi putut face o idee asupra dezvoltării stilului monumental ceramic în decoraţia arhitecturală din ţara prietenă.

Textilele — în Republica Cehoslovacă — sînt în plină dezvoltare creatoare. Cele destinate îmbrăcămintei au figurat în expoziţie prin mai multe modele de prototipuri, care au fost distinse cu premii internaţionale şi modele care deja au intrat în producţia curentă.

Au fost premiate fişiile de pînză imprimată în care predomină elementul geometric, dispus în benzi longitudinale sau transversale; de asemenea, cele în care toată suprafaţa este decorată cu un motiv policrom. Motivul cu « ochelari » compus în toate sensurile este printre cele mai interesante. Dintre imprimeurile curente, s-au remarcat cele cu motive geometrice sau florale, care se conformează exigenţelor modei femenine actuale. Se remarcă, în mod deosebit, cretoanele inspirate după motive folclorice. Mătăsurile imprimate au constituit o a doua categorie de textile, în special voalurile tonate în albastru, roşu sau galben, cu motive lineare discrete. Textilele destinate decoraţiei de interior, au fost reprezentate prin ţesăturile de perdele ce dau aparenţa unei broderii largi lineare pe fond de material fin. Ţesăturile pentru mobilă aveau motive broşate pe fond de aur, pe fonduri închise cu elemente contrastante, sau concepute ton pe ton. Seria de textile s-a încheiat prin diferite variante şi varietăţi de covoare.

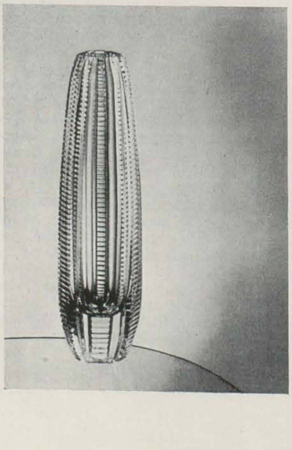
În expoziţie au figurat, la un loc de cinste, şi scoarţe, care încearcă transpuneri moderne după motive de artă populară. Cu acestea s-a încheiat seria obiectelor de artă decorativă cehoslovacă, realizată în sticlă, ceramică şi textile, prezentate în expoziţia din Bucureşti.

Gîndurile care stau la baza acestor creaţii şi de care sînt animaţi toţi făuritorii noilor forme de artă aplicată, ne sînt înfăţişate larg în referatul pe care Vojtěck Navrótil, secretar al Ambasadei Republicii Cehoslovace, l-a prezentat în conferinţa de presă, ce a precedat deschiderea expoziţiei:

« *A crea şi extinde o morală cu adevărat socialistă, a făuri o concepţie adîncă şi diferită calitativ de cea din trecut, o concepţie care să facă omul contemporan receptiv al frumosului zilelor noastre, toate acestea înseamnă a realiza actuala revoluţie culturală* ».

Mac Constantinescu

VLADIMIR ZAHOUR, Vază şlefuită din cristal



ARTIŞTII GRAFICIENI DIN R.S.S. UCRAINA EXPUN LA BUCUREŞTI

În cadrul « Expoziţiei Cărţii, Graficei şi Pancartei din R.S.S. Ucraina » organizată în suita schimburilor culturale romîno-sovietice, au fost prezentate aproximativ 300 de lucrări — coperte şi ilustraţii de carte, vignete, grafică de şevalet, gravură, afişe şi pancarte — forme de artă grafică legate de activitatea editorială.

Cifrele privind tipărirea şi răspîndirea cărţii în R.S.S. Ucraina ating valori apreciabile în ceea ce priveşte titlurile şi tirajele. Această vastă şi complexă activitate editorială explică în bună măsură şi dezvoltarea formelor de grafică aderente tiparului şi în general multiplicării.

Prin afiş se afirmă în special spiritul revoluţionar, combativ şi mobilizator al graficii ucrainiene. Afişul, de cele mai multe ori folosit ca pancartă, participă efectiv la viaţa politică şi obştească a poporului. Afişiştii ucrainieni îşi spun cuvîntul în problemele internaţionale, vitale, ale păcii, ale frăţiei internaţionale (V. G. Ialanski: « 1 Mai », A. V. Vorona: « Trăiască prietenia sovieto-chineză »), militează pentru propăşirea şi preamărirea cuceririlor primului stat din lume care construieşte comunismul — Uniunea Sovietică (I. F. Dziuban: « 1917 », K. A. Kudriaşova: « Trăiască revoluţia socialistă », I. P. Mohor, O. K. Terentiev şi V. G. Ialanski: « Leninismul este stindardul de neinvins în lupta pentru construirea comunismului! »). Aceeaşi varietate şi complexitate o reîntîlnim în domeniul concepţiei artistice a afişelor; de la formele cele mai sobre, adecvate temelor importante abordate de artişti, pînă la soluţii spirituale ca cea din afişul « Iată rezervele suplimentare! » al lui V. G. Ialanski — imagine sugestiv animată cu vieţuitoare domestice.

Este interesant de remarcat că toate aceste planşe nu sînt proiecte sau machete create pentru expoziţie ci afişe tipărite şi răspîndite în tiraje uriaşe pe întinsa republică vecină. Sînt afişe a căror valoare şi utilitate s-a confirmat prin prezenţa lor activă, eficientă. Aceasta confirmă rolul pe care acest gen de avangardă al artelor plastice, promovat în special de revoluţie, l-a impus în viaţa publică sovietică, ca prompt şi puternic mijloc de agitaţie şi propagandă, adevărată armă de luptă a partidului şi a statului sovietic.

Teme majore, esenţiale, forme plastice expresive — iată ce caracterizează afişul şi pancarta promovată de graficienii ucrainieni. Dimensiuni şi forme diferite, contribuind la aspectul atrăgător, imagini ample, exprimări simple şi directe, culori vii şi atractive, între care predomină roşul revoluţiei şi albastrul cerului liniştit al păcii, sînt elementele fundamentale mînuite cu măiestrie de către pictorii de afişe. Imaginea omului ocupă un loc important în expresivitatea plastică a afişelor ucrainiene. Într-un afiş, chipurile a doi tineri constructori, înfăţişaţi la locul de muncă, expresiv conturaţi prin mijloace plastice laconice (linie şi pată), sugerează convingător tema afişului « În brigăzile comuniste, ne îndreptăm spre comunism! » (T. A. Liasciuk şi A. I. Semencko).

Trei mîini, simbol al unirii voinţei popoarelor, susţinînd blocul masiv al literelor cuvîntului « MIR » (pace) din afişul « Pace, prietenie! » de A. F. Martirosov, revin şi în viziunea afişului « Mai sus stindardul internaţionalismului proletar! » de E. I. Kotkov, unde strîng viguros mînerul aceluiaşi steag.

Stilurile variază, conturînd personalităţi distincte. A. A. Kapitan caracterizează în amănunt chipul copilului cufundat în somnul liniştit, pentru care veghează ostaşul profilat pe fundal (« Veghem pacea! »), iar G. T. Chisliakova simplifică expresia, optînd pentru un desen rezumativ, redus la contur şi pată. Culoarea vie conferă dinamism imaginii celor trei copii — alb, galben şi negru — uniţi prin simbolul porumbelului alb (« 1 iunie — Ziua internaţională de apărare a copiilor »).

Concepţia ilustraţiilor, a coperţilor sau a vignetelor, reflectă aceeaşi aderenţă şi consec-

S. A. PASCENKO, Primul bief superior (Din seria « Uzina hidroelectrică din Kremenciug ») — *linogravură colorată*

M. N. FOMICEV Pancartă: « Septenalul — înainte de vreme! »

V. G. IAKUTOVICI, Ilustrație la nuvela « Fata morgana » de M. Koțiubinski — *linogravură*

vență la principiile realismului socialist. Arta ilustratorilor de carte este gîndită și realizată astfel ca să răspundă interesului celor mai largi categorii de cititori. Maeștrii din generațiile vîrstnice ca I. V. Kassian sau M. G. Deregus sînt urmați de numeroși și talentați tineri ca V. I. Iakubici sau I. M. Selivanov.

M. G. Deregus, artist al poporului din R. S. S. Ucraina și membru corespondent al Academiei de artă a U.R.S.S., al cărui ciclu de ilustrații la romanul « Rada din Pereiaslavl » de N. Rîbak i-au confirmat remarcabilele calități de grafician, este reprezentat în expoziție prin imaginile create pentru « Maxim Grîmaci » și « Cîntecul pădurii » în tehnica combinată, de acvaforte, acvatinta, lac moale și tipar color. Fantezia artistului dă viață elementelor poeziei povestirilor, conferind imaginii plastice o atmosferă evocatoare.

Legendarul Ceapaiev, așa cum a trăit — ca un adevărat erou al revoluției — și mai ales cum retrăiește în romanul lui D. Furmanov, se concretizează, pentru ochii și mintea celor de astăzi, în ilustrațiile semnate de V. V. Poltaveț. Cele cinci vignete la « Povestirile lui Belkin » de Pușkin, gravate în lemn de S. G. Markin, cu tot caracterul lor miniatural, evocă epoca, atmosfera și oamenii pe care le descrie marele poet.

Coperta înregistrează succese atît prin imaginile concepute figural cît și cele grafice. A. M. Iovlev introduce pe cititor în lumea cărții « Femeia la stîlpul infamiei » de B. Reiman, prin coperta expresivă și sugestivă, realizată în guașă. În stilul grafic se relevă coperta lui I. P. Hotinok la culegerea « Basme populare ungare », a cărei valoare constă în măiestria îmbinării caracterelor grafice ale titlului cu tonalitatea fontei și motivul ornamental paralel cotorului.

Grafica de șevalet ucrainiană are o tradiție mai veche, începută de multilateralul artist național Taras Șevcenko, continuată, păstrată și dezvoltată în condițiile actuale. Pe linia acestei tradiții a evoluat activitatea unor artiști ca V. F. Mironenko, cunoscut prin ciclul de acvaforte colorate cu aspecte din industria și agricultura socialistă a Ucrainei, a peisajului patriei sale; seria de acvaforte cu tema « V. I. Lenin și Ucraina » de V. I. Kassian sau linogravurile colorate ale lui A. Pascenko.

Genurile și tehnicile abordate sînt foarte variate. A. A. Șovkunenko, unul dintre cei mai vîrstnici artiști în viață ai Ucrainei are preferințe pentru posibilitățile acuarelei în genul peisajelor (« Stejar bătrîn », « Țărmul mării la Riga »), V. I. Blagovescenski este atras de aspectele oarecum stranii de la Sudak (« Noapte în Sudak » și « Cetate veche din Sudak ») care se adaptează viziunii sale expresive, cu linii sintetice, cu culori și tonuri puternice. O tendință spre exotic apare și în lucrările lui L. I. Cernov, în care însă rusticul este tratat cu sensibilitate, relevîndu-i o subtilă poezie. V. I. Kassian în « Vom depăși planul » sau « Asaltul breșei » și I. M. Selivanov în « La subotnicul comunist » imprimă și gravurii, prin tehnicile diferite folosite, caracterul de artă agitatorică, militantă, legată de istoria revoluționară a Ucrainei.

O artă care se desfășoară pe multiple planuri, răspunzînd cerințelor a milioane de cetățeni sovietici cu greu poate fi cuprinsă, pentru a fi realmente cunoscută și înțeleasă, în limitele unei expoziții. Totuși lucrările selecționate și prezentate la București au reprezentat un minunat mijloc de a întări legăturile culturale și prietenești dintre R. P. Romînă și R. S. S. Ucraina.

Jack Brutaru

EXPOZIȚIA PICTORULUI MIHAIL GRECU

În luna noiembrie a anului 1959 a fost deschisă la Chișinău expoziția pictorului Mihail Grecu, cuprinzînd aproximativ 100 din lucrările mai recente ale artistului: numeroase schițe și studii de compoziție, precum și diferite studii după natură.

În lucrările sale — portrete, peisaje și naturi moarte — pictorul dezvăluie trăsăturile specifice ale oamenilor simpli, evenimente cotidiene, dar grăitoare, peisaje inspirate din natura locurilor natale. Artistul nu urmărește să impresioneze prin monumentalitate, efecte de lumină sau subiecte căutate, ci să redea adevărul vieții, să exprime cît mai sugestiv ceea ce l-a impresionat, calități care fac ca tablourile sale să atragă atenția iubitorilor de artă.

O mare parte din lucrări sînt portrete. În chipurile pictate de el, artistul înfățișează oameni simpli, surprinși în atitudini firești. (« Profil de fată », « Colhoznic », « Portret de bătrîn »). Avînd o bogată gamă de exprimare, de la liric (ca de pildă « Verocika » sau « Profil de fată »), pînă la pictura epică (« Studiu de cap »), M. Grecu ilustrează multilateral și veridic, în galeria portretelor expuse, chipul omului sovietic.

Pline de lirism, studiile de peisaje (depășind de fapt limitele unor simple schițe), « Poarta apuseană a Cetății Albe », «Pescar », « Colț de atelier », « La marginea satului », oglindesc dragostea artistului pentru pămîntul natal, străduința sa de a reda poezia acestei naturi într-o formă plastică accesibilă.

Naturile moarte ale lui Mihail Grecu, dintre care unele inspirate din arta populară moldovenească, sînt pătrunse de un lirism profund. Ele nu se rezumă la înfățișarea obiectelor redate, ci au semnificații mai largi (ca de pildă tabloul intitulat « Primăvara », care înfățișează cîteva ramuri înflorite într-un pahar).

Simple și vii, de o autentică inspirație, lucrările pictorului M. Grecu au oglindit străduința artistului de a-și perfecționa neîncetat mijloacele de exprimare pentru a înfățișa cît mai profund și mai veridic viața poporului său.

E. L.

CRIZA ABSTRACȚIONISMULUI

Născută în Germania la Dresda, *Sibyl Moholy-Nagy*, erudită în problemele de artă plastică, trăiește actualmente în S.U.A., unde ține conferințe la universități și muzee; e profesoară la Institutul de arhitectură din Brooklyn și scrie apreciate cărți și articole de critică. Într-un articol publicat în revista « Arts » din New-York ea se ridică împotriva artei abstracționiste, a cărei practică curentă, după expresia ei: « *reprezintă o trădare a valorilor tradiției moderne* ».

Vorbind despre ultimele lucrări de pictură și sculptură abstractă, lăudate în presa americană ca opere proeminente, Sibyl Moholy-Nagy nu le consideră autentice creații, rezultate din progresul viziunii artistice umane de-a lungul vremurilor, ci, mai de grabă, ca niște corcituri născute din sforțările combinate ale nihilismului spiritual și ale comercializării. Autoarea interesantului articol « Criza în abstracționism » denunță pericolul acțiunii de intimidare la care e supus publicul occidental, exploatîndu-se faptul că o parte a acestuia e în stare să admire ceea ce nu înțelege. După ce se zdruncină în amatorul de artă încrederea în propria-i vizualitate — constată ea — țelul următor al apologeților abstracționismului este să înlăture, pe cît posibil, criteriile obiective ale aprecierii artistice, provenind din cunoașterea capodoperelor epocilor precedente.

Tablourile Renașterii nu aveau în ele nimic abstract, cuprinzînd doar valori absolute, continuă articolul; în ele, echilibrul culorii și formei în spațiul pictural exprima un cald mesaj către umanitate. Între cele două războaie mondiale, — consideră autoarea — se păstrau încă, în apus, principiile din totdeauna ale artei plastice; natura, percepută ca o realitate, mai constituia mobilul principal al creației artistice; artistul își recunoștea încă, răspunderea pentru opera lui, destinată să influențeze privitorul și societatea. Acum, însă, aceste principii au fost abandonate. Ultimul război mondial a produs în Apus « *o devastare culturală mai catastrofală decît distrugerile fizice* » — scrie Sibyl Moholy-Nagy. A luat naștere în pictură și sculptură o negație a valorilor umane, sub eticheta expresionismului abstract, tot atît de lipsit de sens ca și o reprezentare fără obiect. În majoritatea lucrărilor noi, forme create mecanic, neavînd greutate și proporții, fără efecte de lumină, nu lasă privitorului libertatea de identificare și asociere, factor esențial pentru înțelegerea operei și resimțirea emoției estetice.

Contestînd teoria unei așa zise pervertiri vizuale a omului modern și negînd pretenția că noutatea în sine reprezintă o valoare, Sibyl Moholy-Nagy susține necesitatea unui entuziasm pentru realitatea zilelor noastre. Ea se arată convinsă că publicul, sustrăgîndu-se influențelor interesate, își va recăpăta încrederea în felul propriu de a vedea arta. Sînt, însă, necesare eforturi hotărîte pentru ca publicul apusean al expozițiilor de artă să reînceapă a accepta *numai* ceea ce înțelege și ce-i place, *numai ceea ce îi îmbogățește cu adevărat viața spirituală*.

J. M.

ARTA PLASTICĂ ŞI EDIFICIUL „UNESCO"

Construit acum un an la Paris, edificiul central UNESCO a fost ulterior completat cu diferite lucrări decorative, interioare şi în aer liber: fresce, sculpturi, compoziţii în ceramică etc. Pentru realizarea acestor lucrări — în mod cu totul arbitrar — s-a recurs, aproape exclusiv, la artişti reprezentanţi ai curentelor abstracţioniste. Reminiscenţe figurative se întîlnesc numai în pictura murală a mexicanului *Tamayo*, intitulată « Prometeu aducînd foc oamenilor » şi, în parte, în statuia de mari proporţii « Odihna », a lui Henry Moore, dar, în aceasta din urmă, ca în toate operele sale, sculptorul englez, deformînd corpurile umane în mod exagerat, le face de nerecunoscut.

În executarea acestor ample compoziţii, inlăturarea maeştrilor realismului contemporan şi ai artei figurative, în general, precum şi rezultatele nesatisfăcătoare obţinute, au suscitat, fireşte, obiecţii şi proteste. O critică foarte judicioasă, adusă contribuţiilor plastice de la palatul UNESCO, se găseşte inclusă în Nr. 5 din 1959 al revistei de arhitectură şi decoraţie « La Maison », editată la Bruxelles. Ea este cu atît mai elocventă cu cît autorul ei, Pierre-Louis Flouquet, a practicat el insuşi, cîndva, pictura abstracţionistă. « *Arta plastică* — scrie el — *e un limbaj care permite popoarelor să se înţeleagă între ele; pare curios că operele alese sînt de expresie abstractă. Se crede oare la UNESCO că figura umană nu mai este de înţelegere universală? Aceasta ar însemna deprecierea capodoperelor tuturor epocilor şi civilizaţiilor, glorie a muzeelor şi onoare a omului. În numele cărui credo şi-ar fi pierdut acestea valoarea estetică?* »

În continuare, criticul susţine, cu drept cuvînt, că lucrări figurative, legate de realitate şi de formele naţionale de artă, ar fi fost mai potrivite scopurilor instituţiei, organ de coordonare, pe plan mondial, a relaţiilor culturale dintre diferitele ţări. În operele executate, artiştii abstracţionişti, « *romantici ai subiectivităţii* » — cum îi numeşte P. L. Flouquet — nu s-au supus, de altfel, nici disciplinei cerute de unitatea arhitectonică. Scara lucrărilor exterioare nu concordă cu aceea a corpurilor de clădire; ritmurile lor nu se armonizează cu ritmul arhitecturii; amplasamentele sînt, în general, dezavantajoase. Cît priveşte frescele, ele par măriri de tablouri de şevalet.

Participarea colectivă a artiştilor plastici nu a ridicat deloc valoarea estetică a edificiului, remarcabil, de altfel, ca soluţie constructivă.

La eşecul integrării elementelor decorative în arhitectură se adaugă acela, la fel de important, al efectului psihologic, ratat prin lipsa unei tematici semnificative şi prin expresia plastică străină de simţul realului. Operele decorative de la UNESCO nu contribuie cu nimic la apropierea culturală şi înţelegerea dintre popoare. Desigur, cu totul alte rezultate s-ar fi obţinut dacă în locul invitaţiilor personale, adresate artiştilor abstracţionişti, s-ar fi lansat un concurs internaţional, de machete, cu participanţi din toate ţările.

Jean Monda

N O T E • I N F O R M A Ţ I I

UN „TERBRUGGHEN" LA MUZEUL BRUKENTHAL

H. TERBRUGGHEN, David cu capul lui Goliat — *ulei* (80 × 102 cm. — Colecţia Muzeului Brukenthal, Sibiu).

Tabloul din muzeul din Sibiu, reprezentînd pe David cu capul lui Goliat în mînă, întîmpinat de femei care-i cîntă imnuri de slavă pentru isprava sa celebră, a fost cumpărat de Brukenthal drept un original de Gerrit Honthorst, renumit pictor din Utrecht, influenţat de maniera tenebroasă a şcolii lui Caravaggio.

În 1901 cercetătorul vienez Th. Frimmel, sezisînd că pictura în discuţie nu are nici o legătură cu felul de a picta al lui Honthorst, a propus, cu semnul întrebării, ca autor al pînzei, pe Dirck Baburen, alt olandez din şcoala din Utrecht, care îşi însuşise şi el clar-obscurul caravaggist, dar îl îndulcise, în mare măsură, faţă de maniera contemporanului său Honthorst, reducînd din eclerajul mai tăios al acestuia.

În 1902 specialistul olandez Hofstede de Groot, văzînd şi el tabloul la faţa locului, nu a confirmat, propriu zis, atribuţia lui Frimmel, declarînd doar că « se poate să fie justă ». M. Csaki, fostul custode al muzeului, s-a grăbit, însă, să elimine semnul de întrebare pus după numele lui Baburen. Tabloul a purtat pe etichetă numele acestuia pînă acum cîteva luni.

Ştiam că există în muzeul din Utrecht o replică a tabloului din Sibiu, atribuită tot lui Baburen, dar Benedict Nicolson, redactorul cunoscutei reviste de artă din Londra *The Barlington Magazine*, ne-a semnalat existenţa unei alte replici, actualmente în proprietatea Fundaţiei Kress din New-York, iscălită însă de *H. Terbrugghen*, un alt caravaggist din Utrecht a cărui operă a fost reabilitată, relativ de curind.

Benedict Nicolson este un istoric de artă care s-a afirmat ca cel mai bun specialist în opera lui Terbrugghen. Nu mai departe decît acum cîteva luni a ieşit de sub tipar monografia sa *Hendrick Terbrugghen Martinus Nijhoff, The Hague 1958*, întîiul studiu închinat acestui pictor pe nedrept uitat. Nicolson consideră replica din New-York ca pe o piesă autentică de Terbrugghen, excluzînd vechea

atribuire care îl viza, şi în cazul acestui tablou, tot pe Baburen. Într-adevăr, tabloul din New-York este iscălit cu numele acestuia, după cum ne-am putut convinge, examinînd fotografia pe care ne-a trimis-o, între timp, Fundaţia Kress. În acest caz şi tabloul din Sibiu a fost pictat tot de mîna lui Terbrugghen. Replica din New-York (singura iscălită) este datată 1628, cea din Utrecht 1624, iar cea din Sibiu 1623. După opinia lui Nicolson replica din Utrecht, pe care a văzut-o, este o copie slabă. Aşa stînd lucrurile, rămîn în discuţie numai tablourile din Sibiu şi New-York, care au absolut aceleaşi dimensiuni. Care a fost pictat mai întîi? Desigur că cel datat 1623, adică cel de la Brukenthal.

În toată această istorioară mai intervine şi o... confuzie, care miroase puţin a excrocherie. Replica din America a fost cumpărată de Fundaţia Kress, în 1948, de la fraţii Durlacher. Aceştia au expus-o în 1946 la New-York, cu prilejul expoziţiei *Caravaggio şi caravaggiştii*. Foştii proprietari ai pînzei au declarat, atît Fundaţiei Kress cît şi specialistului englez Nicolson, că tabloul lor provine din... Muzeul Bruckenthal (pag. 82—83 în monografia citată) ca şi cînd tabloul din Sibiu ar fi fost înstrăinat vreodată! În realitate, tabloul exista şi atunci în muzeu, cum există şi azi, expus în sălile cu pictură olandeză, fără întrerupere, de cînd l-a cumpărat Brukenthal din Viena, adică între anii 1750—1790.

Cine a fost acest Terbrugghen? Trăind între 1588—1629, după cum am spus, el face parte din cercul aşa zişilor « caravaggişti » din Utrecht (Honthorst, Baburen, Bylert, Bronokorst, van Couwenbergh, P. Bor). Şcoala din Utrecht a fost poarta de intrare a influenţei italiene în Olanda, în timp ce şcoala din Harlem se menţinea pe linia tradiţiilor locale. Olandezii instalaţi la Roma între 1604—1610 au reţinut din Caravaggio ştiinţa de a da volum corpurilor, prin incidenţa unui ecleraj lateral, arta de a compune tablouri cu mai multe personaje şi gustul pentru scenele inspirate din viaţa poporului. De fapt, ei se inspiră, mai curînd, din arta discipolilor lui Caravaggio, care au atenuat brutalităţile şi artificiile maestrului. Originalitatea olandezilor constă tocmai în reacţia lor unitară în a transpune stilul lui Caravaggio într-o manieră care le este proprie. Astfel, temperamentului lor nordic le convine mai mult intimitatea decît monumentalul, decorativul decît modelarea viguroasă, scena de gen decît dramatismul puternic al lui Caravaggio. Neglijaţi de istoricii de artă olandezi, aceşti pictori suscită astăzi un interes crescînd. Ei au beneficiat pentru întîia oară de o expoziţie retrospectivă, în oraşul natal, abia în anul 1952, cu care prilej s-a putut stabili că nu-i vorba de arta unor epigoni.

Terbrugghen este cel mai dotat dintre toţi. La Ermitaj lucrările lui se găsesc la loc de cinste. Dacă Honthorst şi-a asimilat maniera tenebroasă, care ne apare destul de artificioasă, Baburen este mai înrudit cu vehemenţa lui Caravaggio, dar sub influenţa lui Terbrugghen arta lui a cîştigat în fineţe. Astăzi Terbrugghen este considerat ca un precursor al marelui Vermeer van Delft, datorită luminozităţii diamantine a tonurilor preţioase pe care le foloseşte, uneori saturate, alteori satinate — cum este şi cazul tabloului din Sibiu — ceea ce conferă tabloului o certă atmosferă de poezie, în care figurile umane sînt destul de veridice.

Teodor Ionescu

H. TERBRUGGHEN, David cu capul lui Goliat — *ulei* (80 × 102 cm. — Fundaţia Kress, New-York)

ACTIVITATEA CU PUBLICUL A MUZEULUI DE ARTĂ POPULARĂ AL R.P.R.

În ansamblul muzeelor bucureştene — aproape 40 la număr — Muzeului de artă populară al R.P.R. (ca şi Muzeului Satului) îi revine rolul important de a populariza bogata creaţie populară de pe întreg teritoriul ţării noastre.

Pe linia pătrunderii artei în masele cele mai largi, a stabilirii unui contact mai direct între muzeu şi oamenii muncii, activitatea Muzeului de artă populară al R.P.R. desfăşurată în afara sediului său a luat o amploare deosebită. Cele mai obişnuite forme folosite au fost: expoziţiile, conferinţele şi concursurile. Acestea s-au organizat în Bucureşti şi în împrejurimi — la Palatul Pionierilor, la Radioteleviziune, Casa Centrală a Armatei, Casa de Cultură a Sindicatelor, Uzinele « 23 August », Uzinele « Republica », Gospodăriile Agricole Colective din Măgurele, Dragomireşti, Brăneşti şi Bolintin, precum şi la Casa de Cultură a Combinatului Metalurgic din Reşiţa, la Mamaia şi Sinaia. În felul acesta peste 100.000 de oameni au cunoscut mai îndeaproape comorile noastre de artă populară.

O atenţie deosebită s-a acordat acţiunilor întreprinse în centrele muncitoreşti şi în marile întreprinderi. În primul semestru al anului au fost organizate consecutiv două expoziţii, la Uzinele « Republica » şi « 23 August », iar în al doilea semestru a fost organizată o expoziţie la Casa de Cultură a Combinatului Metalurgic din Reşiţa. Sub titlul « O zi de sărbătoare în sat » expoziţia de la Uzinele « Republica » a cuprins numeroase obiecte — mai ales port popular de sărbătoare din diferite regiuni ale ţării — oglindind creaţia poporului nostru şi a minorităţilor naţionale — precum şi un interior de odaie ţărănească (masă, laviţă, colţar, blide, ţesături etc.). Tema a fost expusă nu numai prin piesele de port de sărbătoare, ci şi prin prezentarea pe panouri a unui material ilustrativ care înfăţişa desfăşurarea unei hore — de la lăutarii cu tradiţionalele instrumente populare, la dansatorii şi obişnuiţii privitori ai jocului.

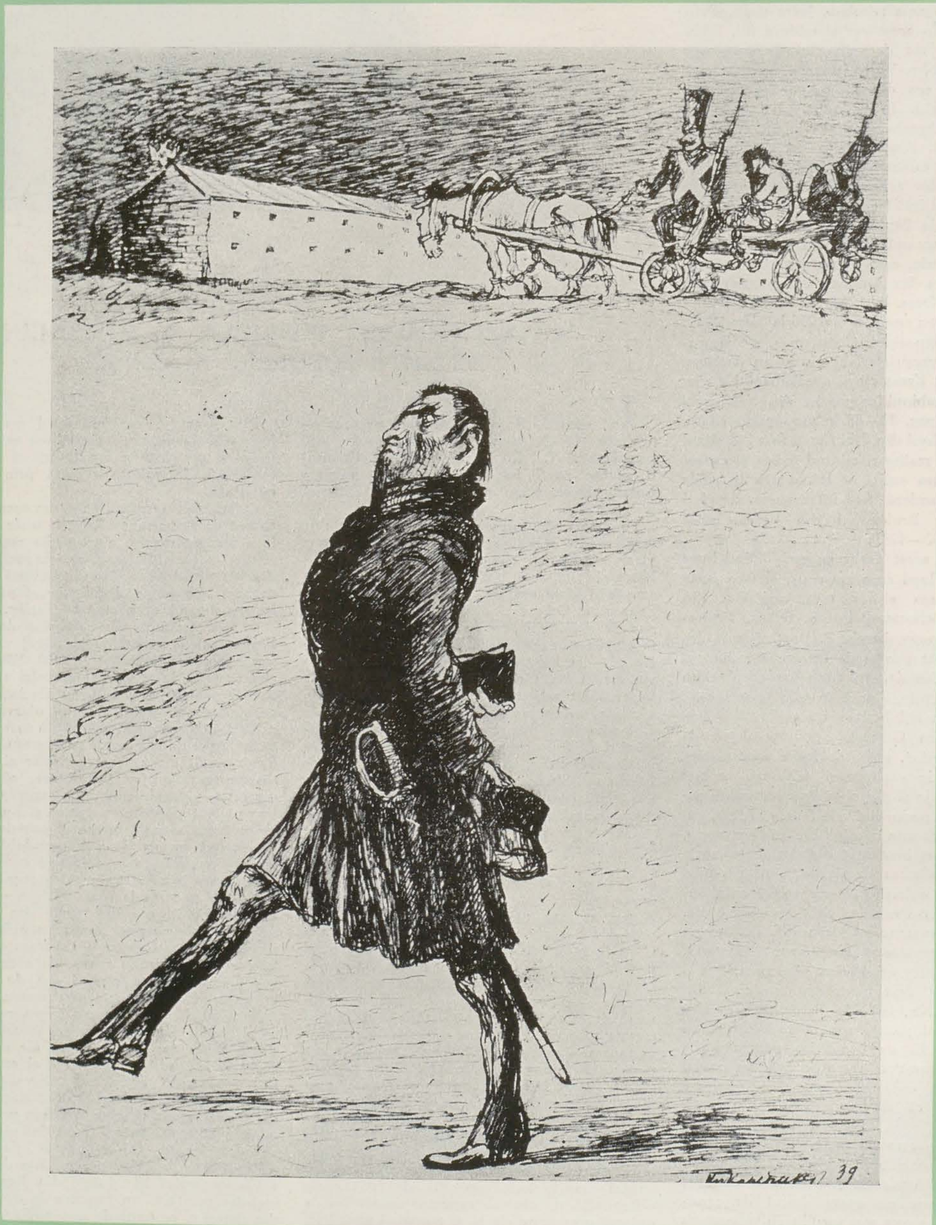
Mai amplă decît expoziţia de la Uzinele « Republica », atît sub raportul numărului de obiecte prezentate cît şi al tematicii abordate, cea deschisă la Uzinele « 23 August » a reprezentat o dezvoltare a expoziţiei anterioare. Sub titlul, general şi cuprinzător, — « Aspecte din viaţa satului », ea a reuşit să oglindească cîteva momente de viaţă caracteristice satului (şezătoarea, hora, nunta), cîteva îndeletniciri ale ţăranilor (industria casnică textilă), diferite obiecte din lemn (mai ales unelte) şi din ceramică (ornamente inspirate din actualitate), precum şi nelipsitul interior de casă ţărănească (important de data aceasta prin numeroasele ţesături realizate în diferite tehnici, care veneau să ilustreze industria casnică textilă).

Prin texte şi fotografii satul era prezentat în continuă evoluţie, insistîndu-se asupra transformării socialiste a agriculturii şi dezvoltării tradiţiilor de cultură şi artă prin căminele culturale.

Organizînd o expoziţie într-un centru muncitoresc de importanţa Reşiţei, unde nu există încă nici un muzeu, s-a acordat acestei manifestări o atenţie deosebită. Expoziţia a fost deschisă trei luni la Casa de Cultură a Combinatului Metalurgic din Reşiţa, fiind însoţită, în permanenţă, de personal ştiinţific. În cadrul ei au fost organizate şase conferinţe de popularizare a creaţiei populare. Numărul vizitatorilor s-a ridicat la aproape 15.000. Deschisă în cinstea celei de a XV-a aniversări a eliberării patriei noastre de sub jugul fascist, expoziţia cuprindea cca. patru sute de obiecte de artă populară de toate genurile şi din toate regiunile ţării. Prezentînd ocupaţii şi meşteşuguri specifice satului, ilustrate prin unelte şi costume, instrumente muzicale, mobilier, obiecte din ceramică, piese de port etc., expoziţia demonstra că arta populară a apărut şi s-a dezvoltat în procesul muncii, creatorul popular simţind deopotrivă nevoia de a-şi împodobi şi înfrumuseţa straiele, ca şi obiectele casnice.

Tematica expoziţiei — « Arta populară însoţind omul în viaţa de toate zilele », — venea să dovedească încă odată unul din aspectele fundamentale ale artei noastre populare: îmbinarea armonioasă dintre util şi frumos. Textele, hărţile şi fotografiile aveau, de asemenea, un rol funcţional, constituind, pe de o parte, un bogat material documentar pentru ilustrarea diferitelor faze ale creaţiei populare şi ilustrînd, pe de altă parte, viaţa satului de azi şi condiţiile noi de dezvoltare ale ocupaţiilor amintite. Totodată, un capitol al expoziţiei a fost consacrat problemei dezvoltării artei populare în condiţiile regimului nostru socialist: continuarea creaţiei populare prin cooperativele meşteşugăreşti şi întreprinderile de stat.

Toate aceste trei expoziţii (la Uzinele « Republica », « 23 August », Casa de Cultură a Combinatului Metalurgic din Reşiţa), s-au încheiat prin cîte un concurs de tipul « Cine ştie cîştigă », pe teme de artă populară. Pregătirea concursului a stîrnit un interes viu în rîndul muncitorilor, ceea ce a făcut ca problemele de artă populară în general şi problemele ridicate de expoziţii să fie mereu prezente, la dezbaterea lor fiind antrenaţi numeroşi muncitori.

Toate aceste manifestări ocupă un loc important în munca activului Muzeului de artăpopulară al R.P.R. Organizarea lor în viitor va contribui, desigur, la creşterea interesului maselor pentru arta populară, şi totodată la vasta acţiune de popularizare a culturii, ştiinţei şi artei în rîndul publicului larg.

Olga Horşia